MÉTHODE

DE

MASSIMINO

NOUVELLE MÉTHODE

Pour l'Enseignement de la Musique,

Par

FRÉDÉRIC MASSIMINO

de Turin.

1.re Partie,

Contenant

L'Exposition des Principes.
Le Mode d'Organisation d'un Cours, d'après la nouvelle Méthode.
L'indication des moyens d'introduire la Méthode dans les Écoles d'enseignement mutuel
Et une première suite de Solfèges avec accompagnement de Piano, à la portée des voix les moins étendues.

Gravé par Petit jeune.

Prix 30.f

A PARIS, chez l'Auteur, Rue S.t Marc, N.o 10, hotel Montmorency.
et chez tous les M.ds de Musique.

Déposé à la Dion. G.le de la Lib.ie

C'est dans le mois d'avril 1816, que j'ai ouvert à Paris (rue de Grammont N° 71) mon premier cours de musique. J'ai développé dans le discours d'ouverture, en présence d'un grand nombre d'artistes et d'amateurs distingués, mes vues sur la méthode que je me proposais de suivre et dont je publie aujourd'hui les principes.

Je n'avais alors aucun succès pratique qui put justifier mes espérances et confirmer mes raisonnemens.

Mon école s'est formée lentement, et ce n'est qu'après une année que j'ai pu offrir au public les résultats que je lui avais promis.

J'ai eu la satisfaction de voir mon établissement prospérer aussitôt que ma méthode a eu fait ses preuves.

Jusqu'à ce jour personne n'en avait revendiqué l'invention contre moi. Depuis ce jour, depuis le jour où j'ai réussi par elle, le public et moi, nous avons appris qu'elle ne m'appartenait pas.

Si ce n'est pas moi qui ai inventé ma méthode, pourquoi ne s'est-on pas avisé de me déclarer plagiaire dès le moment que j'ai pris le titre d'auteur? Pourquoi mes compétiteurs ont-ils eu la modestie de taire leurs droits à la découverte jusqu'au tems précis où la découverte a commencé à produire de la considération et du profit?

Ces prétentions si à propos tardives font en quelque sorte justice d'elles-mêmes.

J'ai vu dans les plus graves journaux des manifestes contre mon école. Un homme a dit: „J'ai trouvé depuis longtems cette méthode prétendue nouvelle, „seulement je ne l'ai jamais pratiquée. Un autre: „Je l'ai pratiquée, seulement „elle ne m'a pas réussi.„ J'ai dédaigné de répondre à ces propos; je les trouvais plus injurieux pour le public que pour moi.

Je vois tous les jours s'élever des établissemens d'après ma méthode; cela me prouve qu'elle est bonne et je m'en réjouis. Quand j'aurais l'envie de fonder sur mes procédés d'enseignement un monopole de l'instruction musicale, je ne le pourrais pas; je ne puis pas être présent dans vingt endroits, et ma journée n'a que douze heures. Que d'autres profitent et fassent profiter le public d'une invention qui comme toutes les inventions, doit tourner au bien général, que d'autres réussissent comme moi et par moi, je m'en féliciterai avec eux.

Mais pourquoi se donnent-ils tant de peine pour que mon nom ne soit

pas sur leurs annonces? Obtiendraient-ils moins de faveur en confessant la vérité? Leurs cours seraient ils moins fréquentés s'ils publiaient qu'ils y suivront la *méthode de Massimino*, et non la *nouvelle méthode d'enseignement mutuel*?

On croirait à les entendre que la musique a toujours fait partie de l'enseignement mutuel et que pour obtenir ma méthode je n'ai eu besoin (et ces M.M. après moi) que de faire un tour à la rue S.t Jean de Beauvais. Quand j'ai apporté ma méthode d'Italie je ne connaissais pas l'enseignement mutuel; je l'ai connu depuis et j'ai vu non pas que ma méthode en dérivait mais que ce mode d'enseignement pouvait donner le moyen d'appliquer sans frais ma méthode à l'instruction musicale du peuple.

DE LA MUSIQUE
EN GÉNÉRAL.

La Musique est de tous les arts celui qui le premier a dû séduire les hommes. Sans donner à la musique une naissance fabuleuse comme les Egyptiens et les Grecs, l'on se persuadera facilement que l'homme n'a pas tardé à imiter le chant plus ou moins varié des oiseaux, et à profiter des dispositions dont la nature l'a doué lui-même, pour en former un à sa fantaisie. Malgré cette priorité possible sur les autres arts, l'art musical a paru le plus tard de tous avec ses véritables beautés. La Poësie, la Peinture, la Sculpture étaient arrivées à un très haut point de perfection lorsque la Musique n'était pas encore sortie de l'enfance.

Je ne suis pas assez enthousiaste pour vanter la musique des Grecs; je n'entrerai point dans des détails savants sur ses principes, sa beauté et surtout sur ses effets merveilleux. Des auteurs laborieux ont fait de profondes recherches sur cet objet, et ils en ont tiré des trésors d'érudition qu'ils nous ont légués bien plus pour l'avancement des lettres que pour celui de la musique. Il n'y a pas encore trois siecles, que cet art a pour ainsi dire trouvé sa véritable vie dans les mains des Palestrina, des Zarlino, des Nanino, des Ciffra. La science de ces premiers maitres s'est transmise comme une sorte de doctrine revélée aux Scarlati, aux Durante, aux Vinci, aux Leo, aux Sala, &.a &.a et les éléves de ceux-ci ont produit des chefs-d'œuvre.

Il restait à fixer des regles; ce fut l'ouvrage d'un artiste français. La connaissance de la basse fondamentale démontrée par Rameau à fondé pour la musique une nouvelle ère.

Depuis cette époque, la composition a pris une marche plus assurée. Le

genie, dans ses inspirations, a été secondé par l'art, et le compositeur a pu se rendre compte de ses procédés. La musique a cessé d'être la propriété exclusive d'une seule nation; toutes travaillent aujourd'hui sur les mêmes principes.

Mais comme toutes les nations ont pour exprimer la même conception une pantomime différente, des phrases et des locutions différentes, il doit en être de même à l'égard de leur musique vocale.

On peut comparer les langues aux métaux qui sont plus ductiles et plus maléables les uns que les autres.

Les langues les plus douces, les plus sonores, les plus accentuées peuvent être comparées aux métaux ductiles, et celles qui sont sourdes, muettes et nasales, aux métaux cassants. La musique de chacunes des nations dont la langue approche de l'un ou de l'autre de ces caractères opposés s'en ressentira sans que le fond diffère.

Suivant moi, toute comparaison même impartiale entre la supériorité des musiques n'aboutit à rien. La musique italienne, pour en citer une, est belle pour les Italiens et pour les amateurs de leur langue; comme la musique française ou celle de toute autre nation l'est pour cette nation même et pour ceux qui en aiment la langue.

J'ai eu lieu de me convaincre plus d'une fois de cette vérité. A Paris même où les sociétés sont composées généralement de personnes qui ont voyagé et qui ont habitué par conséquent leur oreille à la musique de différentes nations, la musique italienne la mieux choisie et la mieux exécutée n'est pas goutée, le plus souvent, et l'ennui bien marqué des auditeurs n'est dissipé qu'à la ritournelle d'une romance nationale: C'est alors, qu'un murmure spontané qui annonce le goût général, décide positivement la question de la supériorité de la musique.

En parlant aux Français je n'adopterai point le langage de J.J. Rousseau; je ne leur dirai pas qu'ils n'ont point de musique, qu'ils n'en peuvent point avoir: ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant-pis pour eux: mais je conviendrai avec ce philosophe, qu'ils admirent de trop bonne-foi des opéras nationaux, par la seule raison qu'ils sont nationaux.

Si le philosophe de Genève vivait, il désavouerait certainement son opinion; il reconnaitrait que la musique vocale en France est susceptible, sans perdre de sa nationalité, de prendre bien des nuances nouvelles; que la langue française s'y prête, et qu'il ne dépend que des compositeurs et des chanteurs de les étudier et de les découvrir.

Les changemens qui se sont déjà opérés sont généralement sentis; malgré les partisans austères de l'ancien tems, malgré ces hommes qui n'ont plus de

jouissance que dans les vieux souvenirs, la musique, en France, profitera comme tous les autres arts, du bienfait de la communication des lumières entre les peuples.

Le paradoxe répété par les Français même, que leur nation ne sera jamais musicienne[1], doit être considéré comme une hérésie musicale.

La France entourée de trois grandes nations musiciennes, l'Italie, l'Allemagne et l'Espagne, occupant un vaste territoire dont la température se confond en partie avec celles de ces pays, ne peut rester seule *inharmonique*.

Rejettant bien loin cette assertion, cherchons les causes qui peuvent nuire au developpement des dispositions musicales dans les Français, et nous trouverons aisément les moyens d'y remédier.

C'est surtout en examinant ce qui se passe chez les nations musiciennes, que l'on verra ce qui manque à la France pour son éducation musicale.

C'est la présence des modèles qui excite le peuple au goût et à la pratique des arts. Les Français trouvent dans les musées et les bibliotheques les chefs-d'œuvre de la poësie, de la peinture, de la sculpture; où trouvent-ils de la musique à entendre?

Est-ce en fréquentant les églises où le son rauque d'un serpent leur en donnera plutôt le dégoût?

Est-ce aux théâtres qui ne sont ouverts qu'à l'homme riche?

Est-ce dans les rues, où des orgues barbares ne semblent jouer, que pour faire la critique des oreilles françaises?

En Italie et en Allemagne, les églises sont continuellement servies en musique, et le prix des théâtres est à la portée de toutes les classes de la société. Dans ces pays l'homme de génie trouve un dédomagement et une récompense de ses travaux dans l'exécution publique de ses ouvrages.

Mais en France, dans quel genre pourra s'exercer un jeune compositeur? Travaillera-t-il pour l'eglise? Il n'a pas l'espoir d'entendre l'exécution de ses ouvrages; Pour les théâtres? Il n'y a que les théâtres de Paris qui s'offrent à lui, et dans cette arène étroite il se trouvera en concurrence non seulement avec les compositeurs Français vivants, mais avec les héritiers des morts, et de plus avec des étrangers qui auront pour eux l'avantage d'un nom Italien Allemand ou Espagnol.

Le compositeur Français n'a que deux théâtres pour lesquels il puisse écrire; tandis que le compositeur Italien peut choisir entre les théâtres d'Italie, d'Allemagne, de France, d'Angleterre et d'Espagne.

La necessité de n'écrire que pour deux théâtres, restreint les compositions aux seuls diapasons des acteurs de ces théâtres. Tous les ouvrages se trouvent montés en conséquence sur douze ou quinze voix extraordinaires.

(1) L'on entend par nation musicienne, celle pour qui le chant est facile et familier c'est à cet égard seul qu'on peut faire quelques reproches aux Français. Dans la musique instrumentale ils luttent avec l'Allemagne et l'emportent de beaucoup sur les autres nations, soit dans la composition soit dans l'exécution.

Outre la monotonie inévitable dans les compositions, il en résulte pour le chant en général, des inconvéniens qui sont bien plus graves.

L'artiste qui se destinerait au théâtre, ne pouvant espérer qu'on crée un répertoire de pièces pour sa voix, n'aspire à cette carrière, qu'autant qu'il a la voix de celui des acteurs qu'il veut remplacer; ou-bien, il cherche à modifier son diapason selon les cordes de cet acteur, ce qui perpétue encore l'abus, et diminue le nombre des aspirans.

Quant à l'amateur, ne trouvant dans la musique française que des ouvrages composés pour des gosiers faciles et des voix étendues, il est rebuté par la difficulté de réussir, et se réduit modestement à la romance qui n'a pas besoin d'être chantée.

En Italie plus qu'en Allemagne encore, la multiplicité des ouvrages adaptés à tous les genres de voix, rend le choix plus facile et plus varié. Tel acteur qui ne réussirait pas dans les *Horaces* ou le *Mariage secret*, aura un plein succès dans l'*Agnese* ou dans la *Griselda*. Tel amateur dont la voix ne peut s'exercer sur ces ouvrages, peut toujours en trouver d'autres qui lui conviennent.

Il serait pénible de penser qu'en France où règne un goût si éclairé pour les arts, où tout ce qui arrive des autres pays se perfectionne d'une manière si étonnante, la musique seule restât en arrière.

Je puis dire que la jeune nation ne manque ni de dispositions ni de goût.

DE LA MUSIQUE
COMME SCIENCE.

La Musique est la science des sons.

De cette définition que Rameau donne de la musique, résulte la nécessité de mettre le plutôt qu'il est possible l'Elève en état de juger des sons.

Les sons se représentent par des caractères.

De là deux problêmes qui sont toute la musique. Les sons étant donnés, trouver les caractères; les caractères étant donnés, faire entendre les sons. C'est en résolvant alternativement ces problêmes, que l'élève se forme à la science et à la pratique de la musique.

Ainsi que dans l'étude du dessein l'œil doit avoir saisi les différens objets que la main se propose de tracer; dans l'étude de la musique, l'oreille doit saisir le son que la voix doit articuler.

L'homme discerne avec rapidité les objets infinis qui se présentent à sa vue, par l'habitude qu'il a d'exercer sa vue sur ces objets.

C'est cette habitude qui lui manque pour distinguer les sons et les rapports des sons; et c'est cette habitude qu'il doit acquérir pour connaitre la langue musicale.

Le musicien qui n'est que lecteur, malgré le travail pénible et long que

ce titre lui a coute quand il le merite, ne sait que la moitié de la langue musicale puisqu'il ne peut transmetre sa pensée aux autres.

On ne peut pas mettre en doute que la musique ne soit une langue: c'est la plus universelle des langues: la musique est soumise aux mêmes lois d'enseignement que les autres langues et ne doit pas coûter plus de travail. L'enfant qui à sept ans écrit et parle la langue maternelle, saurait au même âge, également bien la langue de la musique s'il lui eut été permis de s'en occuper autant que de sa propre langue. La Musique considérée comme langue, ne diffère des autres, qu'en ce qu'elle peut être parlée simultanément par plusieurs personnes et que loin d'en devenir obscure et confuse, elle developpe alors toute l'étendue de ses pouvoirs.

De là vient l'utilité d'une grande réunion d'éleves pour que chacun puisse s'exercer également à chanter seul et à chanter en masse. Cette réunion est de plus indispensable pour disposer au chant les organes de ceux que la nature n'avait pas créés musiciens. Les organes rebelles qui résisteraient à une voix ou à un instrument seul céderont à l'impulsion de la colonne harmonique produite par le concours de plusieurs voix, et l'éleve entrainé malgré lui dans l'ensemble, sera en quelque sorte forcé de sentir et de chanter juste.

DE L'ENSEIGNEMENT
DES PRINCIPES EN MUSIQUE

C'est une mauvaise manière d'enseigner une langue, que d'entasser dans la tête de l'éleve toutes les regles grammaticales, avant qu'il ait pu comprendre par un usage graduel des diverses locutions de la langue, la raison des regles qui la régissent. La grammaire ou les principes, pour que l'on tire quelque fruit de leur étude, doivent être appliqués en même tems qu'enseignés. Souvent l'application de la regle doit en précéder l'exposition et, toujours elle doit suivre immédiatement.

C'est aussi une mauvaise méthode d'enseignement en musique, que celle qui sépare l'exposition des principes de l'étude pratique du chant, qui renverse pour l'éleve l'ordre naturel des idées; qui fait marcher le raisonnement général avant les faits partiels; qui fait réciter à un éleve combien de dièzes ou de bémols il faut dans chaque ton, avant que le chant lui ait appris la différence d'un ton à un autre; qui lui fait résoudre en paroles les difficultés de la musique avant qu'il sache déchiffrer la moindre arriette.

C'est dans les notions dont l'éleve a besoin pour devenir musicien, que se trouvent les principes; et c'est par la pratique de ces notions, que l'éleve apprend les principes.

L'Eleve ne doit point étudier d'avance qu'il y a une gamme; en fesant la gamme avec d'autres éleves ou avec le maître, il apprendra ce que c'est qu'une gamme.

Les difficultés de l'art occupent chacune leur place dans la route que l'élève doit parcourir. C'est dans le moment que ces difficultés se présenteront, qu'il devra trouver des secours dans les explications logiques; plutôt, elles le rebuteront, parcequ'il n'en sentira pas le besoin.

Si j'entre moi-même dans les détails qui vont suivre, si j'expose selon ma manière de voir, les principes de la musique, c'est plutôt pour les personnes qui se livrent à l'instruction, que pour les élèves pour qui un quart d'heure de pratique vaut mieux que six mois de lecture.

Je n'ai jamais rien dicté ou fait apprendre en leçon à mes élèves. Je ne leur ai jamais communiqué de suite les notions que je vais présenter. En les rédigeant ici, je n'ai d'autre objet que de montrer dans quels termes je les énonce à mesure que l'ordre de la pratique m'y oblige. Je ne sais si je m'abuse, mais je crois qu'on trouvera dans cet exposé une marche plus analytique et plus simple que dans les traités ordinaires.

PRINCIPES
DE LA MUSIQUE.

Les Notes de la musique sont au nombre de sept.

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Cette progression peut être prolongée autant que le permet l'étendue d'une voix ou d'un instrument, par la répétition des mêmes notes.

En ajoutant un autre DO à la suite du SI, on forme la gamme, qui se compose de huit notes ou d'une OCTAVE.

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO.

En fesant avec la voix ou un instrument la gamme, dans le sens où elle est écrite ci-dessus on monte du grave à l'aigu; et on descend de l'aigu au grave dans le sens contraire. DO, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO.

La gamme qui commence par DO, en porte le nom; elle s'appelle gamme majeure de DO: si elle commence par RÉ, elle s'appelle gamme majeure de RÉ.

RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO, RE.

Les notes de la gamme ne conservent pas entr'elles la même distance.

La distance entre les notes se compte par tons et par demi-tons.

Elle est:

D'un ton de DO à RÉ.
D'un ton de RÉ à MI.
D'un demi-ton de MI à FA.
D'un ton de FA à SOL.
D'un ton de SOL à LA.
D'un ton de LA à SI.
D'un demi-ton de SI à DO.

Ce qui fait en tout cinq tons et deux demi-tons.

On peut partager les tons en demi-tons et avoir une succession de sons qui produira douze demi-tons, aulieu de cinq tons plus deux demi-tons.

On appele degrés diatoniques les distances des sons de la gamme dans l'ordre naturel.

Et degrés Chromatiques les distances des sons de la gamme reduits en demi-tons.

La voix et les instrumens en général marquent ces degrés chromatiques.

Pour monter de DO à RÉ par deux demi-tons, on dit: DO=DO-dièze=RÉ..

Pour descendre de RÉ à DO on dit: RÉ RÉ bémol DO.

Ce qui s'écrit ainsi:

DO, DO ♯, RÉ.

RÉ, RÉ ♭, DO.

Ainsi le signe ♯ (dièze.) placé devant une note, en élève le son d'un demi-ton; et le signe ♭ (bémol.) en baisse le son d'un demi-ton.

Un troisieme signe ♮ (béquarre.) placé de la même manière que les précédens, en détruit l'effet.

Ces trois signes ♯, ♭, ♮, Dièze, Bémol et Béquarre se nomment altératifs, ou accidentels.

J'ai dit plus haut qu'en commençant par le son DO, on forme la gamme de DO, comme l'on forme celle de RÉ, en commençant par RÉ; on peut de même partir de chaque demi-ton de la gamme chromatique pour former une gamme; ainsi il y a douze gammes majeures, comme il y a douze demi-tons dans la gamme.

Les huit notes de la gamme quelque soit leur nom, en prennent encore de particuliers et se marquent par des chiffres

La 1.re Note s'appelle Tonique, et se marque par le chiffre . . . 1

La 2.e s'appelle 2.e Note, ou Su-tonique, et se marque par le chiffre . . . 2

La 3.e s'appelle Médiante, ou Tierce, et se marque par le chiffre 3

La 4.e s'appelle Sou-dominante, ou Quarte, et se marque par le chiffre. 4

La 5.e s'appelle Dominante-Tonique ou Quinte, et se marque par. . . . 5

La 6.e s'appelle Su-dominate, ou Sixte, et se marque par le chiffre. . 6

La 7.e s'appelle Note sensible ou Septieme, et se marque par. 7

La 8.e s'appelle Octave, et se marque par le chiffre 8

De cette manière la gamme se compose ainsi:

Première, Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septieme, Octave.

Les demi-tons se trouvent de la Tierce à la Quarte, et de la Septieme à l'Octave.

On conçoit que pour former une autre gamme que celle de DO; il faut déranger l'ordre des demi-tons de cette gamme.

Pour cela on emploie les signes altératifs qui élèvent ou baissent les tons.

Les signes qu'on emploie sont placés au commencement de chaque gamme; ainsi, par exemple, en partant de SOL, aulieu de DO, on formera la gamme majeure de

SOL, et comme on a besoin d'employer un dieze pour elever d'un demi-ton l'intervalle de MI à FA: il doit se trouver au commencement de la gamme de sol un Dieze placé à la note Fa.

Il en sera de même pour tous les tons. Voyez la table 4. aux pages 28, 29, 30, 31, 32.

La gamme ainsi formée s'appelle gamme majeure. On peut lui faire subir une modification qui change sa nature et son nom; en d'autres termes, outre la gamme majeure il y a une autre gamme qu'on appelle Mineure.

La gamme mineure compte aussi diatoniquement cinq tons et deux demi-tons, et chromatiquement douze demi-tons.

Les deux demi-tons qui, dans la gamme majeure diatonique, se trouvent de la tierce à la quarte et de la septieme à l'octave, dans la gamme mineure diatonique se trouvent en montant de la 2.de à la tierce et de la 7.e à l'octave; et en descendant, de la sixte à la quinte, et de la tierce à la seconde.

On peut former autant de gammes mineures qu'il y a de demi-tons; ainsi il y a douze gammes mineures comme douze majeures.

Ce qui fait en tout vingt-quatre gammes.

Ces vingt-quatre gammes donnent lieu à vingt quatre tons. Comme on appèle Tonique la 1.re note de la gamme, on appèle musique en ton ou mode de DO majeur, ou de DO mineur, celle qui suit l'ordre de la gamme de DO majeur ou de DO mineur; musique en ton de RE celle qui suit le ton de la gamme de RE &.a &.a

Tous les tons en ont un autre qui leur est relatif.

L'un des deux est majeur, l'autre est mineur.

Le ton ou mode majeur de DO a pour relatif le ton mineur de LA; et vice versâ le ton mineur de LA a pour relatif le ton majeur de DO.

Ils ont les mêmes signes altératifs; mais comme dans les tons majeurs et mineurs la disposition des sons n'est pas la même, le caractère du ton est bien différent.

Le demi-ton qui dans les tons majeurs se trouve de la tierce à la quarte, étant placé dans les tons mineurs, de la seconde à la tierce, il en résulte pour l'oreille une différence si sensible, que l'homme le moins exercé reconnaîtra dans un prélude ou dans les premières mesures d'un morceau quelconque s'il est écrit dans un ton majeur, ou dans un ton mineur.

Les caractères de la musique, qu'on appèle Notes, désignent la durée relatives des sons.

Outre ces caractères, il y a des signes qu'on appèle Silences, qui ont une valeur comparativement égale à celle des notes. Chaque note a un silence correspondant qui peut la remplacer.

Le nom, la figure et la valeur des notes et des silences se trouvent expliqués à la table 1.re pages 23 et 24.

Les Notes de la musique se posent sur des lignes horizontales.

Ces lignes déterminent la distance des notes entr'elles.

Il y a cinq lignes fixes, qui prises ensemble s'appellent une portée.

L'espace qu'il y a de l'une à l'autre de ces lignes s'appèle Interligne.

Les sons, tels qu'ils se succèdent dans l'ordre diatonique de la gamme, occupent la ligne ou l'interligne de la portée.

Lorsque la portée ne suffit pas, tant au grave qu'à l'aigu, on emploie des lignes supplémentaires.

On appèle Intervalle la distance des sons entr'eux.

L'intervalle oblige nécessairement à tenir compte des sons qui le forment.

Les deux sons qui forment l'intervalle ont une dénomination cumulative.

On appèle Seconde deux sons qui se succèdent par degrés diatoniques, comme DO-RÉ, ou MI-FA &.ª &.ª

Tierce, deux sons qui sont à deux degrés de distance, comme DO-MI, RÉ-FA.

Quarte, deux sons qui sont à trois degrés de distance;

Quinte, deux sons qui sont à quatre degrés de distance;

Sixte, à cinq degrés de distance;

Septième, à six degrés de distance;

Octave, à sept degrés de distance.

Au-delà de l'octave, les intervalles s'appèlent Redoublés: on les compte de la manière suivante.

Neuvième, qui se compose de deux sons à la distance de huit degrés;

Dixième, à la distance de neuf degrés;

Onzième, à la distance de dix degrés; &.ª &.ª

On appèle ces intervalles, simples ou naturels.

Les degrés ne sont pas égaux entre eux, dans l'ordre naturel de la gamme; on les mesure par le nombre de demi-tons qu'ils contienent.

Ainsi, par exemple de DO à RÉ, comme de MI à FA, il y a une seconde; mais l'intervalle qui est de deux demi-tons dans le premier cas, est d'un seul demi-ton dans l'autre; de DO à MI, comme de RÉ à FA, il y a une tierce; mais la première se compose de quatre demi-tons et la seconde de trois demi-tons seulement. Le nom de l'intervalle est encore le même, mais l'intonation est différente.

D'après le nombre des demi tons qui entre dans les degrés, les intervalles de 2.e, 3.e, 4.e, 5.e, 6.e, 7.e, 8.e, 9.e, 10.e, 11.e, reçoivent d'autres dénominations qu'il est essentiel de connaître. Voyez la table 2. aux pages 25 et 26.

Tout intervalle peut se renverser, en transportant à l'octave l'un des deux sons qui le forment. (1).

(1). Les deux sons DO MI forment entr eux une tierce, en transportant le son Do à l'octave on aura une sixte formée par MI DO.

Par le renversement un intervalle de Seconde devient un intervalle de Septième.

Un intervalle de Tierce se change en un de Sixte.

Un de Quarte en un de Quinte.

Un intervalle majeur donne un intervalle mineur; un intervalle augmenté donne un intervalle diminué.

L'inverse de tous ces changemens a lieu, mais un intervalle juste ou inaltéré ne change point: le renversement n'altère en rien la qualité. Les intervalles justes ou inaltérés, sont ceux qui forment des consonnances parfaites telles que la Quarte, la Quinte et l'Octave.

En général, tout intervalle écarté en montant, donne un intervalle resserré en descendant, et inversement. Enfin plus un intervalle peut diminuer, et plus il peut augmenter dans le renversement.

Principes du Conservatoire de Paris.

Tous les sons, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu qui sont produits par l'instrument le plus étendu, par exemple par le Piano, forment ce qu'on appele l'echelle generale des sons. Cette échelle exigerait bien plus de lignes qu'il n'y en a dans la portée, ce qui produirat une grande confusion pour la vue.

Afin de ne pas augmenter le nombre des lignes assigné à la portée, on est convenu que chaque instrument et que chaque espèce de voix, d'après son étendue ou son diapason se rapporterait à cette échelle générale, au moyen de Clefs; de cette manière chaque instrument et chaque voix a cinq lignes fixes qui contiennent les sons qui lui sont propres. Voyez la table 3 page 27.

Les Clefs, depuis les Notes les plus graves jusqu'aux plus aigues, se comptent ainsi qu'il suit :

Clef de FA 4.e ligne.
Clef de FA 3.e ligne.
Clef de DO 4.e ligne.
Clef de DO 3.e ligne.
Clef de DO 2.e ligne.
Clef de DO 1.e ligne.
Clef de SOL 2.e ligne.
Clef de SOL 1.e ligne.

La Clef de FA 4.e ligne porte ce nom, parceque d'après cette clef, la note FA se pose sur la 4.e ligne. C'est ce point qui sert de guide pour connaître la place que chaque note doit occuper sur la portée dans la Clef de FA. Cette explication peut servir pour toutes les autres Clefs.

L'usage de toute ces différentes Clefs a été presqu'aboli en France on se borne généralement à la Clef de Sol et à la Clef de Fa.

Les profits de cette suppression peuvent se comparer aux économies de l'avare qui veut se priver de tout ce qui coûte quelque chose.

En réduisant à deux le nombre des Clefs, on a épargné à l'élève la peine d'apprendre à lire les autres.

Ce faible avantage est bien loin de compenser le mal qui en résulte.

L'élève qui cultive la musique ne peut avoir pour unique but de déchiffrer une romance.

L'homme qui entreprend l'étude de la musique veut savoir cet art pour en jouir dans la plénitude de ses pouvoirs; or tout doit tendre, dans l'enseignement à l'amener à ce point. Rien ne doit être enseigné incomplettement.

L'étude des Clefs est en musique d'une nécessité absolue; elle conduit à la lecture des ouvrages classiques, et elle fait connaître la suite et les rapports des sons dans l'échelle générale, deux choses nécessaires à l'élève s'il veut parvenir à apprécier les grandes beautés de l'art, ou devenir lui-même compositeur.

Fondre dans une seule toutes les Clefs, c'est fondre en un seul tous les diapasons.

C'est ôter au chanteur les moyens de reconnaître la musique qu'un auteur a écrite pour sa voix.

C'est enfin détruire les lois de l'harmonie, et avec elles le charme des compositions.

Les Italiens, qui ne sont pas les derniers dans l'art de la musique, se sont bien gardés d'adopter un pareil système.

Les Clefs sont, ainsi qu'on l'a vu plus haut, au nombre de huit.

Elles ne sont pas toutes également nécessaires.

Les Clefs essentielles sont celles:

De FA 4e. ligne.
De DO 4e. ligne.
De DO 3e. ligne.
De DO 1e. ligne.
De SOL 2e. ligne.
En tout cinq Clefs.

Celle de DO 2e. ligne et celle de FA 3e ligne sont usitées dans l'ancienne musique, et elles servent pour la transposition de la musique d'un ton à l'autre; voila leur seule utilité.

Celle de SOL, 1e. ligne est inutile, parcequ'elle n'est que la répetition, à deux octaves de distance, de la clef de FA 4e. ligne; et elle est d'ailleurs rarement usitée dans l'ancienne musique.

L'emploi de chaque Clef est déterminé ainsi qu'il suit:

CLEF DU GRAVE

La Clef de FA s'emploie pour les voix graves et moins-graves qu'on appèle en France *Basse-taille* et *Concordant*, et qu'en Italie on nomme *Basso* et *Baritono*.

Cette Clef s'emploie également pour les instrumens graves, tels que la Contre-basse, le Serpent, la basse-Trombone, le Basson, le Violoncelle, les Timballes &a.

CLEFS DU MEDIUM.

Les Clef de DO sur la 4e. et la 3e. lignes, sont à l'usage des voix du médium, qu'on appèle en France *Taille* et *Haute contre*, et que les Italiens nomment *Tenore* et *Contr' alto*.

CLEFS DE L'AIGU.

Les Clefs de DO, 2e. ligne et de DO, 1e. ligne, ainsi que celle de SOL 2e. ligne, qui peut remplacer celle de DO 1e. ligne, s'emploient pour les voix aigues, que les Français appellent *Bas dessus* et *Dessus* et que les Italiens nomment *Mezzo-soprano* et *Soprano*.

On se sert de la Clef de SOL pour tous les instrumes aigus, tels que la Flute, le Hautbois, la Clarinette, la Trompette, &a. (Principes du Conservatoire).

DE LA MESURE.

Le mot mesure vient tout naturellement du verbe mesurer, déterminer une quantité avec une mesure.

Mesurer des sons, c'est en calculer la durée.

Pour faciliter ces calculs dans l'exécution d'un morceau de musique, on a établi différentes sortes de divisions. Ces divisions sont marquées par une ligne qui

traverse perpendiculairement la portée, et qui sépare la durée en périodes égales entre elles.

Ces périodes s'appèlent mesures, et ces mesures se subdivisent en d'autres parties qu'on nomme tems et qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (1)

Il y a plusieurs mesures; elles ont un nom particulier en raison de la quotité des valeurs qu'elles contiennent. Voyez la table 5, page 33.

Le calcul de la durée des sons, d'après la valeur des notes, est facile pour des rondes, des blanches, des noires et même pour des valeurs plus faibles, lorsqu'elles sont uniformes ou que le mouvement d'exécution en est lent: la difficulté augmente en raison du plus grand nombre de notes et de la variété relative de leurs valeurs.

C'est dans ce calcul, que l'élève a le plus besoin d'être bien dirigé; or c'est la connaissance des plus faibles rapports qu'il faut d'abord lui rendre familière, puisque c'est l'aggrégation des petites parties qui doit lui représenter le tout qu'on appelle une mesure.

Les mouvemens de la main ou du pied, qu'on a adoptés, sont bien loin de suffire à l élève. Dans une mesure à quatre tems, par exemple, l'élève a quatre points fixes. Il lui reste à calculer les rapports des valeurs de chaque tems, dont les combinaisons, relativement à ces quatre point fixes, peuvent être dans la proportion de 4 à 40, et même davantage, comme dans la mesure à 6/8 grave, qui ne se marque que par deux mouvemens.

Ces calculs sont d'autant plus fatiguants, qu'ils se renouvellent dans des proportions différentes, à chaque nouvelle mesure. Il faut que la mesure, au lieu d'être pour l'élève ce qu'il y a de plus embarassant, soit pour lui l'opération la plus facile, et qu'elle lui serve d'aide et de secours pour applanir les autres difficultés.

La mesure, telle qu'on la bat ordinairement, suffit au musicien formé; il n'a le plus souvent pas même besoin d'entendre ou de voir la mesure: il la sent.

Une observation qu'on peut facilement vérifier, c'est que dans un mouvement lent où le court espace que parcourt la main pour marquer chaque tems est insuffisant, le musicien arrête sa main à chaque tems. Qu'est-ce qui lui indique alors l'instant où sa main doit repartir pour marquer un autre tems, si ce n'est la science même de la mesure? Ce seul fait accuse l'insuffisance des mouvemens ordinaires pour donner l'idée de la mesure. Un mode d'enseignement qui suppose la science que l'enseignement doit donner, est d'une absurdité palpable.

Il faut un régulateur invariable qui serve de terme commun de comparaison entre les différentes valeurs.

La croche qui tient une place moyenne entre les grandes et les petites valeurs, m'a paru propre à remplir ce rôle.

---

(1) La durée des mesures, dans l'exécution est indiquée par des mots Italiens, Grave, Largo, Andante, Allegro, Presto; en Français par les mots, Lent, Moins lent, Vifs, &. et actuellement, plus généralement on ajoute à ces mots le chiffre qui répond au métronome. Cet instrument dont le perfectionnement est dû au talent de Mr Maelzel est une invention fort utile à cet égard, en raison de ce qu'il offre un moyen sûr de conserver la tradition exacte de l'idée de l'auteur, quant au mouvement.

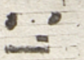
J'ai donné à la croche une dimension en quelque sorte matérielle, en lui supposant une durée fixe correspondante à la longueur de l'ardoise qui sert à l'élève pour tracer la musique; ainsi, pour mesurer une ronde, il promène sa main en touchant les deux bouts de l'ardoise pendant huit fois: Il réduit ces mouvemens à quatre pour une blanche, à deux pour une noire, et il compte un mouvement par chaque croche qu'il chante.

Pour les valeurs contenues dans la croche, il chante pendant un mouvement ou deux doubles croches, ou quatre triples croches ou huit quadruples croches.

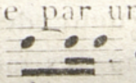
Ces valeurs, dont la division est sous-double, sont faciles à compter: l'élève n'éprouve pas plus de difficulté à faire quatre mouvemens quand il chante une blanche, deux quand il chante une noire &.&. qu'à chanter deux doubles croches ou quatre triple croches pendant qu'il bat une croche.

Le point, la liason, le triolet sont les premières difficultés et l'objet des premières explications.

Le point se met après la note. Il représente cette note et il en augmente de moitié la valeur; de manière qu'en mettant un point après la note DO noire, ce DO aura la valeur de trois croches au lieu de deux: Tant que le point peut se diviser par croches, comme lorsqu'il est après la ronde, la blanche ou la noire, il embarasse peu l'élève. Il peut compter six croches; il peut en compter trois; il ne peut pas en compter une et demie.

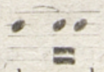
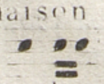
La valeur du point doit être expliquée dans ce cas par la répétition de la même note, par exemple, lorsqu il y a une croche pointée et une double croche.  Cette combinaison présentée à l'élève sous cette forme  lui fait mieux concevoir l'identité de valeurs du point et de la seconde double-croche.

On fera chanter et battre séparément à l'élève la première croche et les deux notes qui forment la valeur de la seconde croche. Il chantera la première note dans l'intervalle d'un seul mouvement, et il passera aussi les deux autres dans le même intervalle.

On réunira ensuite par une accolade la croche et la première double croche qui représente le point  et l'on fera remarquer à l'élève que cette accolade l'oblige à ne pas répéter le nom de la note, mais qu'il doit battre en continuant le chant, et completter son second mouvement qui répond à la valeur d'une croche, par l'articulation du second son.

L'usage de la liaison est nécessaire lorsque la continuité du son ne s'étend pas jusqu'à une demi valeur en sus de la note.

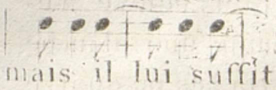
Par exemple, lorsqu'une note a la durée de cinq croches, on emploie la blanche pour en marquer quatre: la cinquième est marquée par la répétition de la même note sous la figure d'une croche, parceque le point après la blanche vaudrait deux croches.

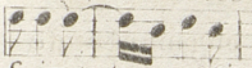
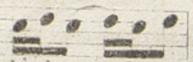
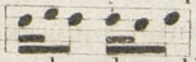
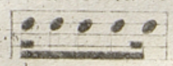
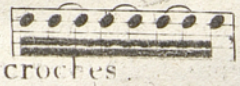
Lorsqu'il s'agira de lier une double croche à une noire  ou de faire toute autre liaison de valeurs, on fera chanter séparément à l'élève la noire et les doubles croches  il verra dans le cas dont il s'agit qu'il est obligé de faire deux mouvemens complets de la main avant que de commencer les doubles croches. Ce n'est que lorsqu'il a bien senti la valeur séparée des trois croches qui répondent à cet ex-

emple, qu'on fera ajouter la liaison en fesant exécuter à l'eleve le chant tel qu'il est écrit.

La liaison, c'est-à-dire le signe qui la représente (⌒) sert aussi à former la syncope.

On entend théoriquement par ce mot une note qui se partage également entre la partie faible d'un tems et la partie forte du tems suivant.

En pratique, c'est une disposition particulière de valeurs, par exemple, dans une mesure à deux tems la syncope qu'on appèle régulière s'écrit ainsi qu'il suit:  Cette disposition n'embarasse point l'éleve qui bat des croches, mais il lui suffit de savoir qu'il ne doit point répeter le nom de la note liée, malgré qu'elle se trouve dans une autre mesure.

Il y a d'autres espèces de syncopes qu'on appèle brisées, lorsque la valeur de l'une des notes qui les forment est plus faible que l'autre, comme dans ces exemple.  ou  &a, dans cette dernière syncope, il faut également faire concevoir à l'éleve les deux tems séparés  avant que de la lui faire exécuter avec l'accolade. la disposition de valeurs la plus difficile pour l'éleve est celle qui suit  ou toute autre de même espèce, il faut dans ce cas faire écrire cette phrase toute en doubles croches, il y aura alors huit doubles croches pour deux tems que l'éleve comptera et partagera facilement avec les mouvemens de la main; on mettra ensuite autant d'accolades qu'il y a de croches dans le premier exemple  et l'on fera chanter la phrase ainsi écrite sans répeter les doubles croches.

La division des valeurs qui est naturellement binaire ou sous-double est trinaire ou sous-triple dans le Triolet.

Le Triolet sonne par cette raison, d'une manière toute particulière à l'oreille, et il n'est pas difficile à l'éleve de le reconnaitre lorsqu'on le lui a fait distinguer.

Neanmoins il est nécessaire qu'il conçoive la véritable valeur des trois notes que renferme le triolet: pour cela, on lui fait diviser la longueur de l'ardoise en trois parties égales. Cette méthode est fort utile, surtout dans les mouvemens lents.

L'éleve assigne à chacune des trois parties du triolet l'espace matériel qui correspond à sa valeur en durée.

Lorsque l'éleve est parvenu à connaitre la juste division du triolet, il ne faut plus le lui faire battre en trois parties, surtout dans les mouvemens vifs; il suffit de lui faire remarquer que le triolet se représente toujours à l'oreille par trois notes égales, dont la valeur se rapporte à une seule note, toujours sujette hors de ce cas à la division binaire.

Qu'ainsi un triolet de croches est égal à une noire qui se marque par deux mouvemens de la main; qu'un triolet de doubles croches est égal à une croche qui se marque par un seul mouvement de la main.

L'expérience m'a fait voir qu'il est facile de bien faire concevoir à l'éleve, par le moyen de ces démonstrations toutes les difficultes de l'écriture.

En rapportant à une même mesure invariable les moindres fractions musicales, il fait de sa main une sorte de métronome qui l'oblige à s'assujettir au rythme et

lui donne un guide sur au milieu des écarts de l'inspiration.

C'est après avoir été bien exercé à cette manière de compter les valeurs, que l'élève peut passer à la lecture de la musique; alors quels que soient les mouvemens qu'il adopte pour se maintenir dans la mesure, il conservera toujours cette exactitude mathématique à laquelle on l'aura d'abord formé.

Les routiniers objecteront sans doute que toutes ces précautions sont superflues, et que sans elles on peut connaître la mesure en musique, comme on l'a fait jusqu'à ce jour.

Mais quel petit nombre d'hommes ont réussi jusqu'à ce jour, en comparaison du grand nombre de ceux qui ont travaillé sans succès. Chez les uns un instinct rare, chez les autres de grands efforts, voilà ce qui a fait surmonter les obstacles des vieilles méthodes.

D'après ma méthode, la mesure s'acquiert insensiblement par l'étude des valeurs; les trouver, les marquer, et les chanter exactement, c'est une seule et même opération.

L'élève cherche la valeur des notes par la mesure, au lieu de chercher la mesure dans la valeur des notes.

Les progrès de la musique ont amené nécessairement de plus grandes difficultés dans la composition moderne.

Ce ne sont plus des rondes, des blanches, des noires que le musicien doit compter pour arriver à la fin de la mesure: chaque phrase contient une multiplicité de notes, et le calcul des rapports continuellement variés de ces notes rend nécessaire aujourd'hui des procédés qui, il y a un siècle, auraient été inutiles. La musique était alors bien moins remplie de notes; c'était presque compter les notes que de compter les tems. Employer plus de mouvemens pour déchiffrer la musique devenue plus compliquée, ce n'est pas autre chose que de faire suivre aux méthodes la marche de l'art, et multiplier les moyens dans la proportion des obstacles. Quand on est devenu musicien, on peut ensuite abandonner cette habitude mécanique, comme l'homme fait, rejette les appuis dont on a soutenu son enfance.

DE L'ORGANISATION
D'UN COURS DE MUSIQUE.

Il me reste à présenter la partie matérielle de ma méthode, c'est-à-dire les dispositions pratiques et en quelque sorte, l'administration de l'enseignement.

L'enseignement se fait cumulativement pour une masse d'élèves.

Les élèves sont divisés en classes.

Il y a trois classes pour l'écriture; une quatrième est destinée à la lecture seulement.

La première classe qui est censée n'avoir aucune idée de la musique, est occupée à former des mesures, (1) d'après la table première pages 23 et 24.

---

(1) Les élèves de toutes les classes se servent pour l'écriture, d'ardoises rayées comme le papier de musique.

Ce tableau présente tous les élémens qui sont nécessaires à l'élève pour le travail qui lui est assigné. Il calcule la valeur des notes non-seulement par les noms insignifiants de rondes, de blanches de noires, &c; mais en se rendant compte des quantités numériques.

Après avoir acquis par ce moyen toutes les notions qui lui rendent familières les combinaisons variées des valeurs, l'élève est parvenu au point de distinguer ces valeurs dans la dictée: alors il entre dans la seconde classe.

La seconde classe écrit une dictée qui lui est faite mesure par mesure. A chaque mesure les élèves répètent le chant et calculent la valeur de chacunes des notes par le moyen des mouvemens indiqués à l'article de la mesure;[1] les élèves chantent ensuite ensemble ce qu'ils ont écrit ensemble.

Lorsque l'élève comprend facilement la valeur des notes qui lui sont dictées et qu'il en fournit la preuve par une rédaction prompte et correcte; il lui manque encore de distinguer les sons et de les noter à la dictée c'est dans la 3.me classe qu'il se forme à cette étude.

La dictée se fait pour cette classe par simple vocalisation. L'Élève doit deviner quelles sont les notes de chaque phrase vocalisée et la répéter en solfiant. L'élève qui a l'oreille la mieux organisée sera le premier à saisir les notes, et les proclamera sur le champ. Il ne nuira en aucune manière aux autres élèves. L'oreille ne calcule point lorqu'elle n'a point saisi à l'instant, il est difficile qu'elle se ravise, et l'habitude d'être juste lui vient plutôt en écoutant qu'en chantant.

Lorsque le local le permet on peut réunir les trois classes.

La 1.re n'est point troublée dans son travail par le travail des autres et ne peut qu'y gagner.

La 2.e ne peut distinguer les notes que le maître vocalise; mais ces notes sont nommées presqu'à l'instant par les élèves de la 3.e classe et alors la 2.e peut les transcrire et le même travail est commun aux deux classes.

Il est essentiel aussi, comme je l'ai fait remarquer en parlant des clefs, de faire connaître toutes celles qui sont en usage. Ce n'est point une chose difficile que de donner cette connaissance aux élèves: il suffit de les obliger à écrire les leçons dans chacune des diverses clefs, aussi longtems qu'il est nécessaire. On commencera toujours par la clef qui peut être plus utile à l'élève selon l'instrument qu'il adopte, ou le diapason de sa voix.

Dans chacune des classes, les élèves n'étant jamais de la même force, les plus avancés servent de moniteurs aux plus faibles, et leur donnent les explications dont ils ont besoin.

---

(1) Dans les mesures de 6/8 seulement où le nombre des croches est impair, on doit faire partager la longueur de l'ardoise en trois parties égales comme dans les triolets; ou faire marquer la 3 croche de chaque tems en levant pour ne pas commencer le 1 tems d'un côté et le 2 de l'autre, ce qui dérouterait l'élève qui doit toujours reconnaître où commence chaque tems et parconséquent chaque mesure.

Ces explications profitent a celui qui les donne comme a celui qui les reçoit l'obligation qu'on s'impose de communiquer les notions que l'on a, si elle coûte quelque peine, a l'avantage de raffraichir la mémoire et d'apprendre à s'énoncer facilement.

La dictée doit être faite par une voix et non par un instrument, autant que cela est possible. La personne qui la fait doit avoir une voix juste et une bonne méthode de chant.

Elle doit se faire mesure par mesure, pour donner le tems aux élèves de la comprendre et de l'écrire.

On doit habituer l'élève à faire la petite note sans la nommer; on parvient ainsi à rendre son gosier plus flexible.

On peut laisser à deviner aux élèves le tems dans lequel on dicte; mais comme il est possible d'employer différentes mesures pour le même chant, l'élève ne peut que parvenir à distinguer la mesure binaire de la mesure ternaire.

Je ne conseille pas cet exercice; c'est un simple avis aux entrepreneurs de perfectionnements.

La manière de dicter contribue beaucoup à l'avancement des élèves. La musique, comme toute autre langue, a des sillabes longues, des sillabes brèves, des finales muettes &.ª &.ª Le commencement d'un tems, par exemple, est toujours plus marqué et le son de voix s'affaiblit sur le complement du tems.

Il est bon que l'élève en étudiant les principes, ait aussi le moyen d'apprendre sans peine l'accent de la langue, qu'aucune démonstration ne peut lui donner; ainsi que dans l'étude des langues étrangères on ne parvient jamais à bien parler, si en apprenant la gramaire on n'a pas entendu souvent causer des étrangers.

Outre le travail particulier de chaque classe, il y a des exercices généraux qui sont propres à toutes, soit qu'on les tienne réunies, soit qu'on les sépare.

La leçon doit commencer régulièrement

1.º Par la gamme majeure et mineure chantée à l'unisson par tous les élèves ensemble; ell doit avoir pour étendue depuis le DO 1.re ligne, clef de dessus, jusqu'au sol barré au dessus des lignes, tout au plus: chaque son doit avoir la valeur d'une ronde d'un mouvement lent.

Il est fort essentiel de choisir plutôt la gamme de DO mineur que celle de LA qui est le ton relatif de DO.

La différence entre la gamme majeure et la gamme mineure ressort d'avantage lorsqu'on emploie la même gamme, parceque la différence des deux modes se présente d'une manière plus frappante à l'élève. Il voit la transposition des deux demi-tons de la gamme, tant en montant qu'en descendant.

2.º Par l'intonation à l'unisson par tous les élèves ensemble des intervalles de 3.e, 4.e, 5.e, 6.e, 7.e, 8.e, tant en montant qu'en descendant.

3.º Par la gamme chromatique de DO à sol par dieses en montant, et par bemols en descendant, DO, DO-dieze, RE. &.ª &.ª

La voix tend naturellement à monter plus que d'un demi-ton dans une note diezée qui monte diatoniquement. et de même elle tend à descendre plus que d'un demi-ton dans une note bemolisée qui descend diatoniquement. On force le tempérament pour la justesse de l'intonation.

Outre ces exercices réguliers, il y en a d'autres qu'il faut varier.

Savoir:

1.° L'intonation d'une suite d'intervalle isolés qui présentent des difficultés

2.° La vocalisation des gammes en roulades.

On doit avoir attention de bien faire observer les règles prescrites par le conservatoire sur ces exercices.

3.° L'exécution des gammes en parties; ou celle d'une suite d'accords qui présentent des dissonnances.(1)

Tous les exercices que je viens de citer sont écrits sur un grand tableau noir réglé à plusieurs portées, qui se trouve placé le plus qu'il est possible en face des élèves.

Ce tableau sert aussi à la démonstration des principes.

L'école doit présententer la forme qui approche le plus d'un fer-à-cheval, le Piano doit être au milieu; les élèves séparés en deux colonnes, l'une à la droite, et l'autre à la gauche du piano.

La leçon ne doit durer que deux heures; elle fatiguerait au delà de ce tems.

La 1.re demi-heure de la leçon est employée aux exercices généraux.

La dictée dure une heure.

La dernière demi-heure est employée à faire chanter la leçon, d'abord séparément par quelques élèves, en commençant par les plus forts, et ensuite par tous les élèves ensemble.

Si la leçon est à deux parties, et que les classes soient réunies, on fait chanter la 2.de partie à livre ouvert par les élèves de la 3.e classe; si les classes sont séparées, la 2.e partie est chantée alternativement par chaque moitié des élèves.

Le son et le signe qui le représente, voilà les deux objets que l'élève doit avoir constamment en vue dans son travail.

Placé vis-à-vis d'un maître qui lui dicte des sons, il doit parvenir à les distinguer, à en retenir l'intonation et à les noter d'après leur valeur relative.

Dans cet ensemble d'opération, toutes les facultés de l'élève concourent simultanement au même but.

Son oreille attirée par les sons, cherche à les saisir; son esprit en calcule la durée et détermine les différentes valeurs qui répondent à cette durée, à l'aide des mouvemens de la main qui sert ici de régulateur: sa voix enfin répete dix fois s'il le faut durant ces opérations, les sons dictés, pendant que ses yeux

---

(1) On conçoit que ces exercices ne sont pas à la portée de tous les élèves: ceux qui ne peuvent y prendre une part active, en retirent cependant quelque fruit.

fixent les signes tracés par la main.

Toutes les puissances de l'attention sont en jeu durant ces operations simultanées; il faut de force que l'esprit de l'éleve, que ses oreilles et que ses yeux travaillent en même tems: la preuve de ce travail est dans la leçon écrite.

L'éleve qui marque le moins par la qualité de sa voix, prouve par le fait, que, s'il ne peut rendre en chantant, les phrases qu'il a entendues, il les a cependant comprises, puisqu'il les a écrites; et l'éleve qui a beaucoup de dispositions naturelles ne s'arrête point à retenir le chant et à le répéter comme un perroquet, il doit donner la preuve qu'il sait comparer ce chant aux valeurs qui le représentent.

Quant à la 4e classe, on ne peut guère y admettre que les éleves qui ont une voix juste, quelle qu'en soit dailleurs la qualité.

Cette classe est destinée à la lecture des solféges classique, et des ouvrages des grands maîtres.

RÉSULTATS
DE MA MÉTHODE.

Elle occupe à la fois l'esprit et les sens de l'éleve sans fatiguer son attention.

Elle est sans ennui pour tous les âges, et exige peu de dépense de tems et d'argent.

Elle habitue l'eleve à se rendre un compte exact de toutes les notions qu'il reçoit.

Elle lui fournit le meilleur moyen de donner de la justesse à sa voix en le fesant chanter toujours avec une masse de voix, soit à l'unisson, soit en parties.

Elle l'habitue à l'exécution d'ensemble la plus nécessaire et la plus difficile.

Elle lui forme l'oreille, en l'habituant à apprecier exactement les sons; elle le met en état de comprendre et de suivre la marche de la mélodie et de l'harmonie.

Elle lui donne la faculté de pouvoir transmetre facilement sa pensée musicale par le moyen de l'écriture; elle lui fait faire parconséquent des progrès non seulement vers l'exécution, mais aussi vers la composition.

Elle lui donne l'émulation et le goût par la comparaison continuelle qu'il peut faire de lui même avec les autres.

Elle rend le talent des bons maitres à sa véritable utilité.

Elle offre enfin les moyens de rendre la musique populaire parcequ'elle se prête facilement à être introduite dans les écoles d'enseignement mutuel.

DE L'INTRODUCTION DE LA MUSIQUE
DANS LES ECOLES D'ENSEIGNEMENT MUTUEL

Il n'y aurait besoin d'aucun plan d'enseignement musical à combiner pour

l'adjonction de la musique aux autres branches de connaissances enseignées dans les écoles d'enseignement mutuel; ma méthode peut être soumise sans efforts à la discipline de ces écoles.

La dépense totale se réduirait.

1º. Au traitement d'un maître de solfège pour chaque école, quelque fût le nombre des écoliers.

2º. A la confection de quelques tableaux conformes à ceux qui sont affichés dans les écoles d'enseignement et où seraient exposés en termes courts et précis les premiers principes de la musique.

3º. A la composition d'un solfège qui contiendrait les hymnes et les autres chants de l'église ainsi que les airs nationaux les plus remarquables.

L'ardoise de l'élève serait réglée d'un côté pour l'écriture de la musique.

J'ai entendu plusieurs personnes dire qu'elles voyaient à regret les progrès de l'enseignement musical, parceque ces progrès devaient rendre la musique médiocre, et la rendront trop commune.

On peut leur répondre qu'elles se trompent; au contraire, c'est à mesure que le public sera plus éclairé qu'on verra moins de compositeurs médiocres.

Les écoles d'enseignement mutuel qui perfectionnent sous tant de rapports l'éducation, accueilleront j'espère une méthode qui peut être mise en œuvre avec les mêmes moyens qu'elles emploient pour les branches d'instruction dont elles s'occupent.

Ainsi la bonne musique deviendrait populaire et le capital des jouissances nationales serait accru. J'avoue que c'est cet espoir qui a dirigé et soutenu mes efforts. J'invoque la critique contre mon travail, mais une critique bienveillante qui compte pour quelque chose mon zèle et le desir sincère que j'ai de contribuer à l'avancement de l'art.

SOLFÈGES.

Je ne publie aujourdhui que la 1.re partie des solfèges qui doivent suivre l'exposé de ma méthode; la 2.de et dernière partie ne tardera pas à paraître; elle contiendra la suite des solfèges à une seule voix; un nombre considerable de leçons et de morceaux d'harmonie à plusieurs voix, et des vocalisations, ainsi que d'autres exercices.

En general j'ai composé ces solfèges dans une étendue de sons fort bornée.

soit à l'aigu soit au grave. A l'aigu, je n'ai presque pas employé le Sol au dessus des lignes: j'ai même rarement employé le Fa. Au grave, je n'ai pas dépassé le Do.

Ils sont contenus, pour la plus grande partie dans l'intervalle de douze notes.

Ils présentent chacun une grande variété de valeurs.

Il dépassent rarement trente mesures, et ils offrent cependant une suite de périodes suffisante pour satisfaire l'oreille.

Toutes ces conditions, difficiles à remplir, étaient cependant indispensables dans la composition de leçons destinées à l'enseignement d'un grand nombre d'élèves réunis. Il fallait se restreindre dans une étendue que toutes les voix en général pussent parcourir, sans forcer leur diapason.

Il fallait avoir en vue les difficultés de l'écriture, et en même tems faire sentir un chant.

Il fallait enfin avoir égard au tems que doit durer une dictée.

Ces diverses considération m'ont obligé à composer moi-même entièrement toutes ces leçons.

Elles sont toutes écrites avec accompagnement de piano.

Je n'ai point adopté la basse chiffrée, attendu,

1º Qu'elle est trop sèche pour accompagner une masse de chanteurs.

2º Qu'elle exige un cadre de composition et un style incompatible avec la briéveté de mes leçons.

3º Qu'elle est connue d'un trop petit nombre d'amateurs.

Le classement de ces leçons ne suit point une marche progressive bien marquée.

En travaillant pour une grande réunion d'élèves où l'inégalité des dispositions se fait bientôt sentir, j'ai du marcher en avant avec les intelligences les plus avancées, en laissant aux forts le soin d'attirer jusqu'à eux les faibles, ce qui est infaillible selon ma méthode.

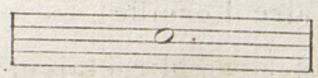
On trouvera dans mes solfèges des leçons faciles, des moins faciles, et des difficiles.

Ce sera au maître à faire ses choix d'après la composition de son cours.

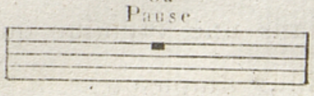
On trouvera des difficutés dans toutes.

TABLE DES CARACTERES DE LA MUSIQUE
ET DE LEUR VALEUR COMPARATIVE.

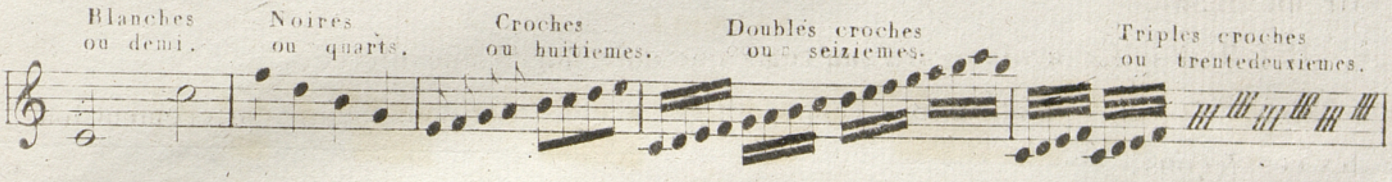
Ronde ou Unité.



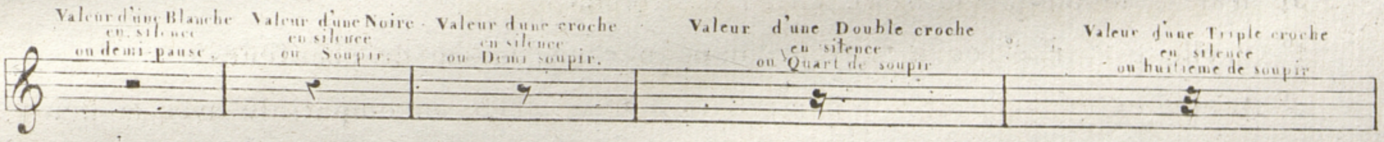
Valeur d'une Ronde en silence
ou
Pause.



Fractions de la Ronde ou de l'Unité.
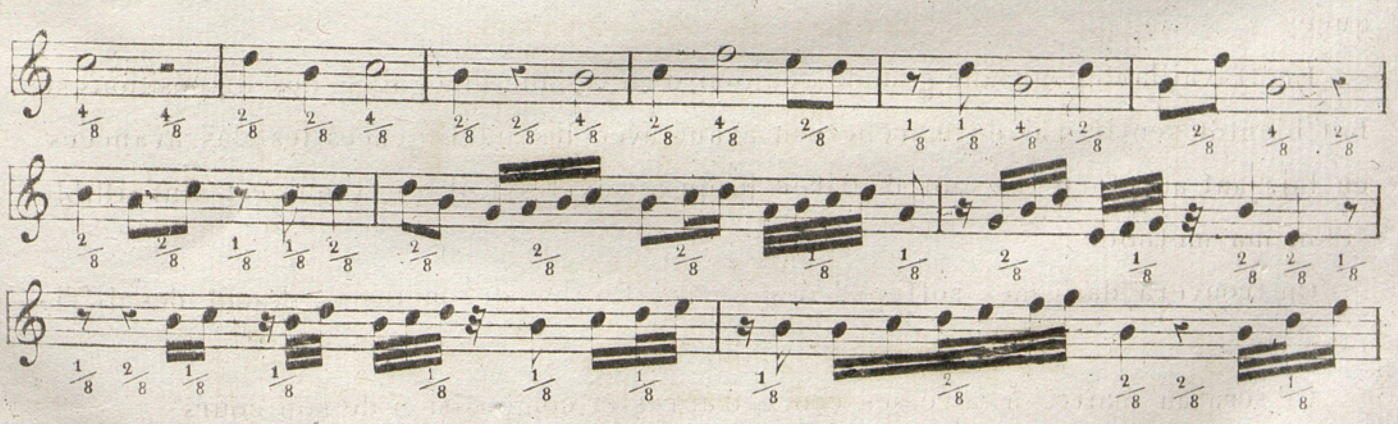


Silences qui correspondent a ces differentes valeurs.
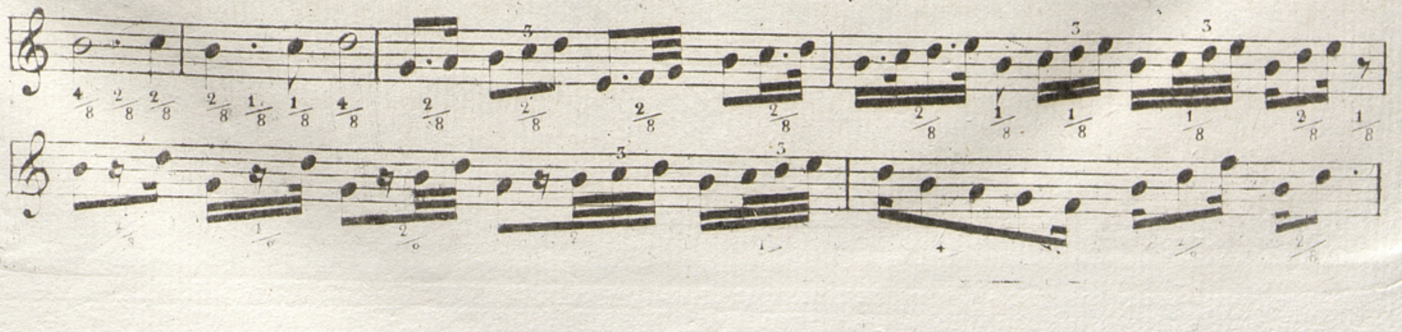


L'Eleve doit calculer ces différentes valeurs par huitiemes et les mêler ensemble pour former par des combinaisons diverses, des mesures à quatre tems.

EXEMPLE



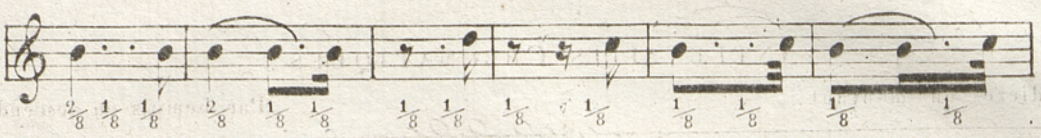
Emploi du Point et du Triolet.



EMPLOI DU DOUBLE POINT.

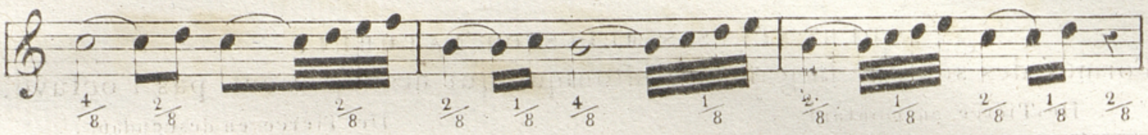
dont la valeur est égale à la moitié du 1er point.

Valeurs identiques



L'emploi de la LIAISON a lieu lorsque la continuité du son ne s'étend pas jusqu'à une demi valeur en sus de la note et où par conséquent le point ne peut être employé.

EXEMPLE



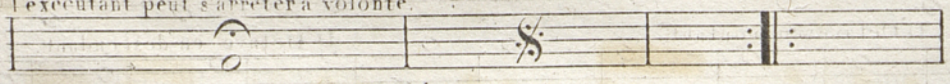
L'emploi de la LIAISON a lieu aussi pour indiquer que les notes qu'elle comprend, ne doivent pas être détachées dans l'exécution.

EXEMPLE

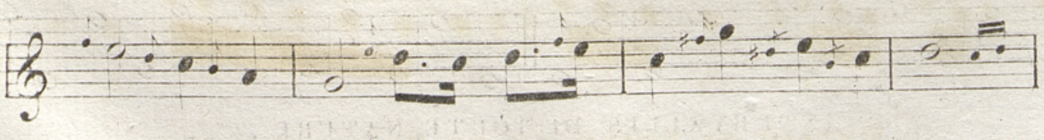


SIGNES DE CONVENTION.

LE POINT D'ORGUE indique que l'exécutant peut s'arrêter à volonté. LE RENVOI. LA REPRISE.



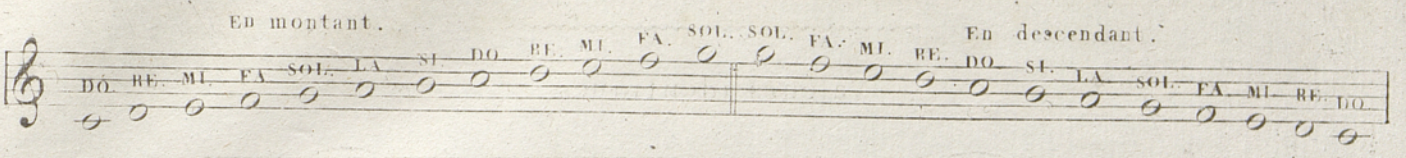
DE LA PETITE NOTE.



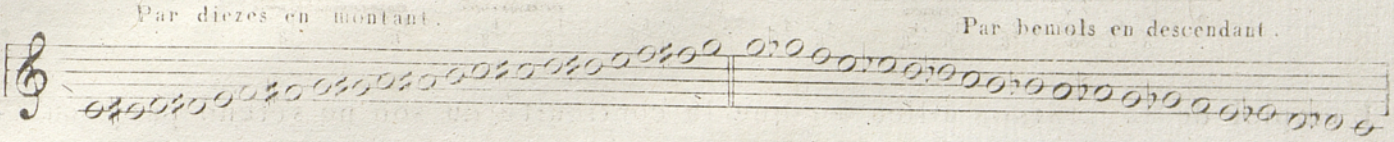
Les petites notes sont marquées différemment des autres notes; elles n'ont aucune valeur dans l'écriture; dans l'exécution il faut leur donner la valeur qui leur est assignée en diminuant d'autant celle de la note qui suit: la petite note ajoute à l'expression du chant, il est essentiel pour rendre le gosier flexible de s'habituer en solfiant à la bien faire sans la nommer.

TABLE DES INTERVALLES.

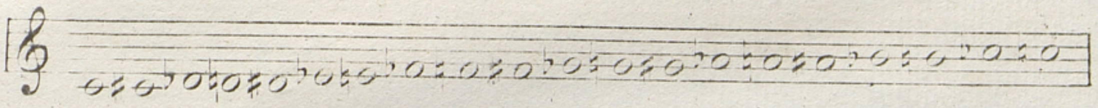
INTERVALLES DIATONIQUES.



INTERVALLES CHROMATIQUES.



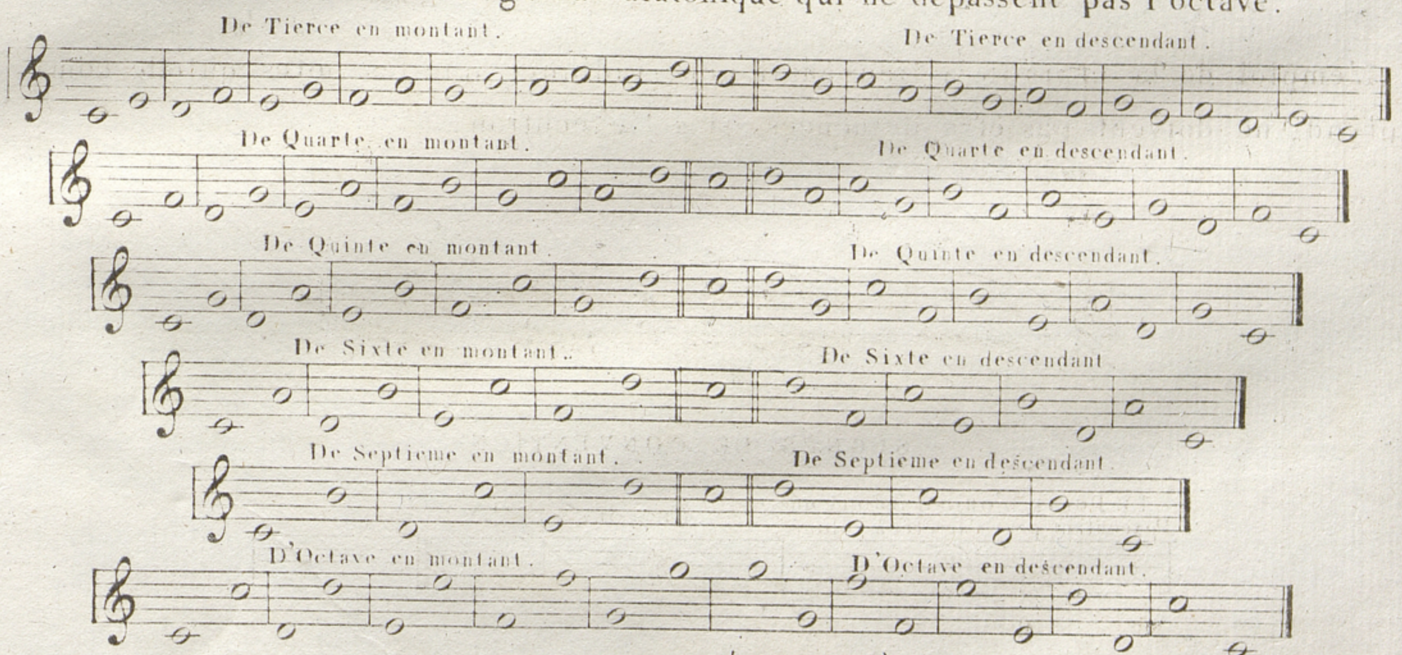
INTERVALLES ENHARMONIQUES.
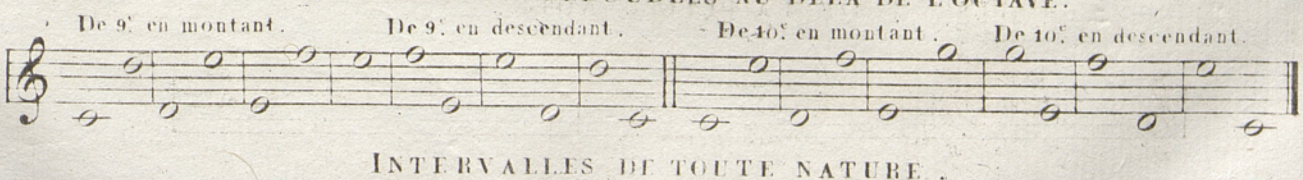


La même en descendant.

INTERVALLES SIMPLES OU NATURELS.

Formés des sons de la gamme diatonique qui ne dépassent pas l'octave.



INTERVALLES REDOUBLÉS AU DELÀ DE L'OCTAVE.



INTERVALLES DE TOUTE NATURE.

INALTERÉ .... Qui se composé des consonnances parfaites telles que la 5.te la 4.te et l'8.ve

MAJEUR .... En general plus fort d'un demi ton que le mineur.

MINEUR .... Plus faible d'un demi ton que le majeur.

AUGMENTÉ .... Qui excede d'un demi ton l'intervalle majeur.

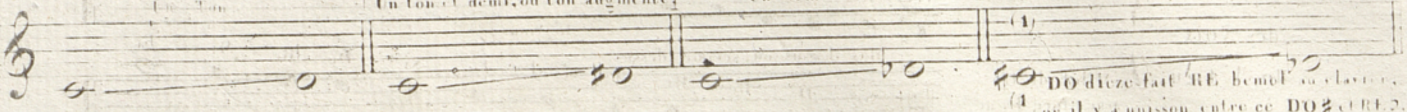
DIMINUÉ .... Moindre d'un demi ton que l'intervalle mineur

ENHARMONIQUE .... Tantot plus fort d'un quart et demi de ton que l'augmenté et tantot plus faible de cette même quantité que le diminué.

SUITE DE LA TABLE DES INTERVALLES.

QUATRE INTERVALLES DE SECONDE.

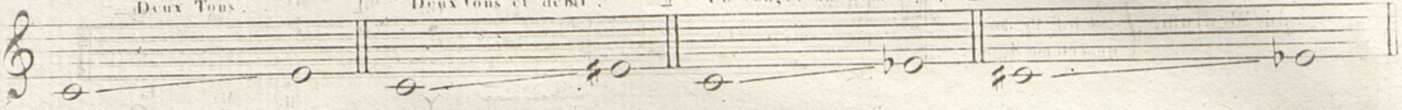
Seconde majeure. Un Ton. | Seconde augmentée. Un ton et demi, ou ton augmenté. | Seconde mineure. Un demi-ton. | Seconde diminuée ou enharmonique. Un demi quart de ton.



(1) DO dieze fait RE bemol au clavier, or il y a unisson entre ce DO♯ et RE♭ selon le temperament du Piano.

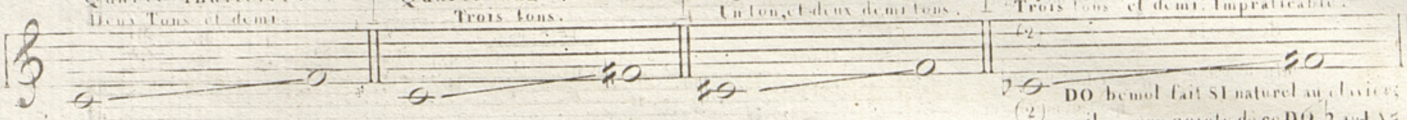
QUATRE INTERVALLES DE TIERCE.

Tierce majeure. Deux Tons. | Tierce augmentée. Deux tons et demi. | Tierce mineure. Un ton, et un demi ton. | Tierce diminuée. Deux demi tons.



QUATRE INTERVALLES DE QUARTE.

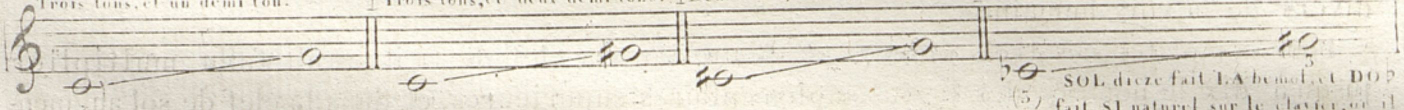
Quarte inaltérée. Deux Tons et demi. | Quarte augmentée. Trois tons. | Quarte diminuée. Un ton, et deux demi tons. | Quarte enharmonique. Trois tons et demi. Impraticable.



(2) DO bemol fait SI naturel au clavier; or il y a une quinte de ce DO♭ au LA♯ selon le temperament du Piano.

QUATRE INTERVALLES DE QUINTE.

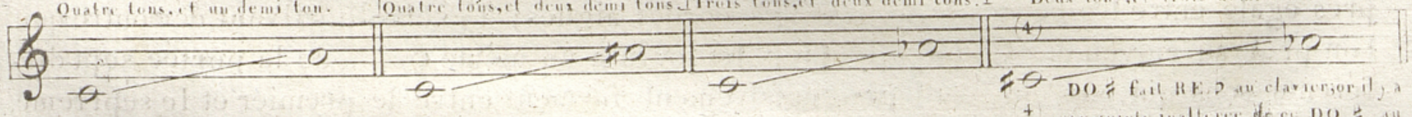
Quinte inaltérée. Trois tons, et un demi ton. | Quinte augmentée. Trois tons, et deux demi tons. | Quinte diminuée. Deux tons, et deux demi tons. | Quinte enharmonique. Trois tons, et trois demi tons. Impraticabl



(3) SOL dieze fait LA bemol, et DO♭ fait SI naturel sur le clavier, or il y a une sixte majeure entre ce DO♭ et SOL♯ selon le temperam.t du Piano.

QUATRE INTERVALLES DE SIXTE.

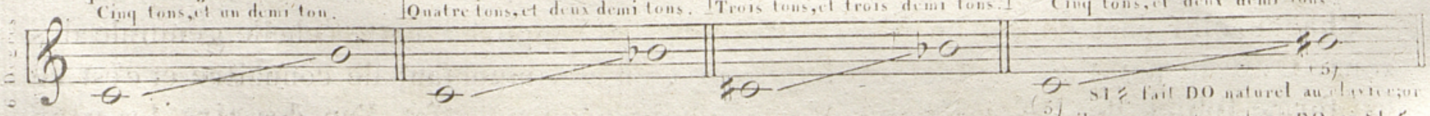
Sixte majeure. Quatre tons, et un demi ton. | Sixte augmentée. Quatre tons, et deux demi tons. | Sixte mineure. Trois tons, et deux demi tons. | Sixte diminuée ou enharmonique. Deux tons, et trois demi tons.



(4) DO♯ fait RE♭ au clavier; or il y a une quinte inaltérée de ce DO♯ au LA♭ selon le temperament du Piano.

QUATRE INTERVALLES DE SEPTIEME.

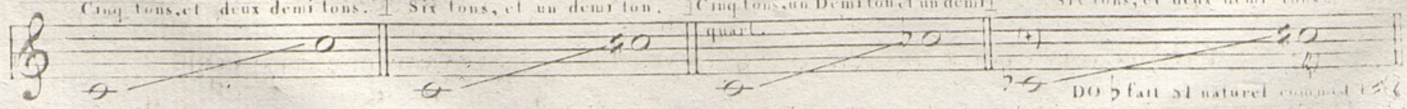
Septieme majeure ou augmentée. Cinq tons, et un demi ton. | Septieme mineure. Quatre tons, et deux demi tons. | Septieme diminuée. Trois tons, et trois demi tons. | Septieme enharmonique. Cinq tons, et deux demi tons.



(5) SI♯ fait DO naturel au clavier; or il y a une octave de ce DO au SI♯ selon le temperament du Piano.

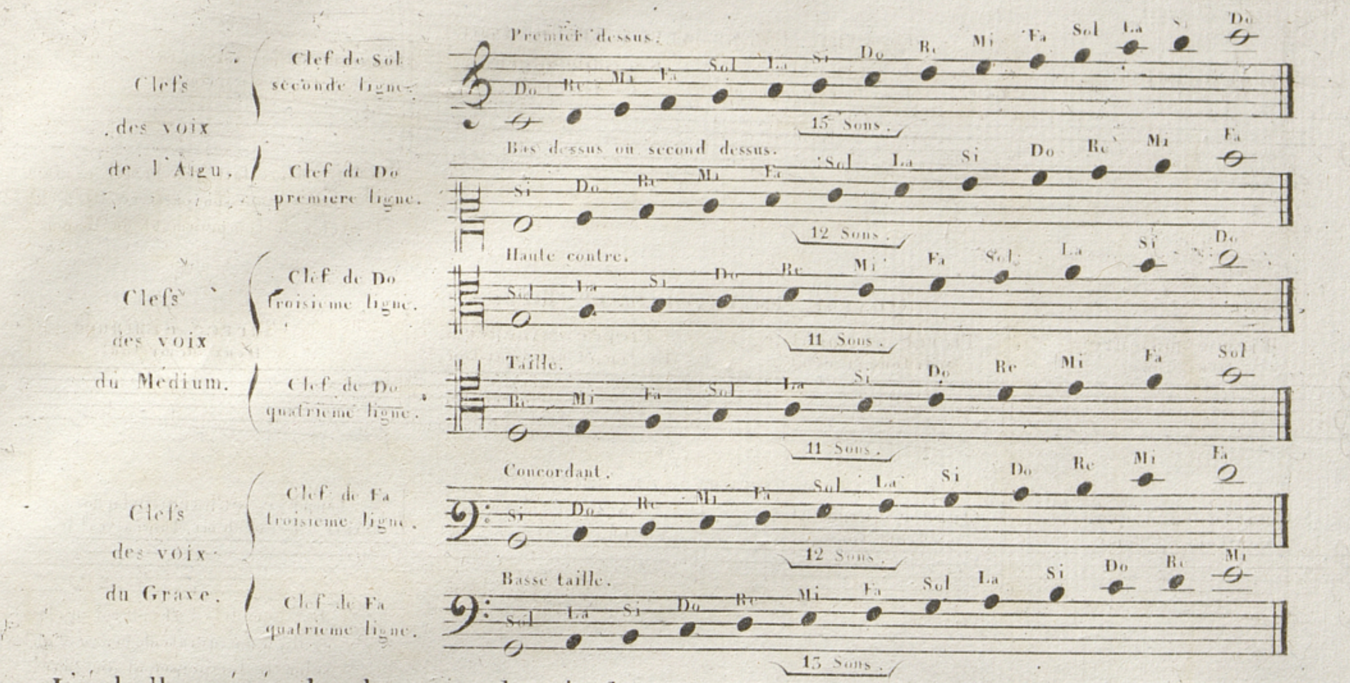
QUATRE INTERVALLES D'OCTAVE.

Octave inaltérée. Cinq tons, et deux demi tons. | Octave augmentée. Six tons, et un demi ton. | Octave diminuée. Cinq tons, un Demi ton et un demi quart. | Octave enharmonique. Six tons, et deux demi tons.



(*) DO♭ fait SI naturel comme LA♯ fait RE♭ sur le clavier; or il y a une neuvieme de DO♭ à DO♯ à l'octave selon le temperament du Piano.

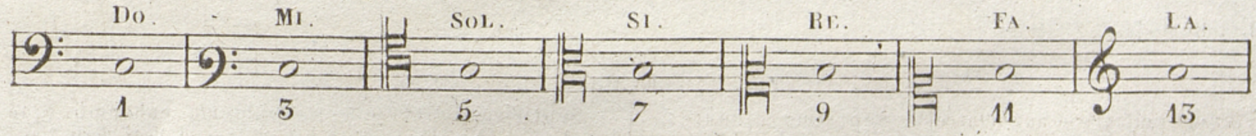
TABLE de l'étendue naturelle des voix auxquelles les Clefs sont consacrées.
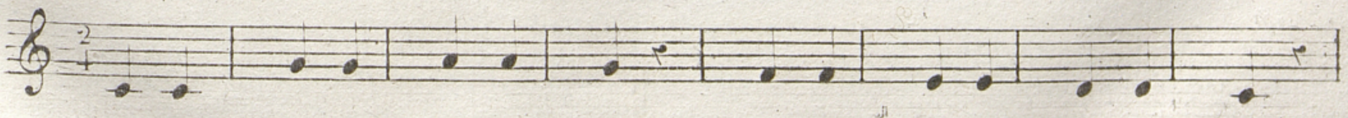


L'échelle générale des sons, depuis le son SOL grave de la clef de fa, jusqu'au DO le plus élevé de la clef de sol, a une étendue de trois octaves et demie, dans laquelle se trouvent renfermés (à quelques exceptions près qui sont très rares) tous les diapasons divers de la voix humaine.

Pour completer ces trois octaves et demie dans la clef de fa, il aurait fallu multiplier jusqu'à dix le nombre des lignes suplémentaires supérieures, et dans la clef de sol augmenter d'un plus grand nombre encore, les lignes suplémentaires inférieures.

Les inconvéniens de ce système ont été démontrés; il a été naturel d'y remédier, en abandonnant ces lignes suplémentaires pour en établir de fixes, destinées à renfermer les sons relatifs à chaque qualité de voix. Le point de départ a été déterminé à une distance à peu près égale entre les cordes basses et les cordes aigues; l'exemple suivant démontre que l'on peut au moyen des Clefs, rapporter toujours à un même point de la portée sept différents sons qui, en s'éloignant progressivement forment entre le premier et le septieme, une distance de treize degrés diatoniques.



Chaque clef part donc d'un point différent, par rapport à cette échelle générale des sons. C'est le point de contact ou l'unisson qu'il est important de connaitre et c'est ce qui forme l'objet de l'exemple suivant; j'ai choisi pour cet effet l'un des airs les plus connus; celui: Ah! vous dirai-je maman.



UNISSON POUR CHAQUE MESURE DE L'AIR CI DESSUS PAR LES DIFFERENTES CLEFS.

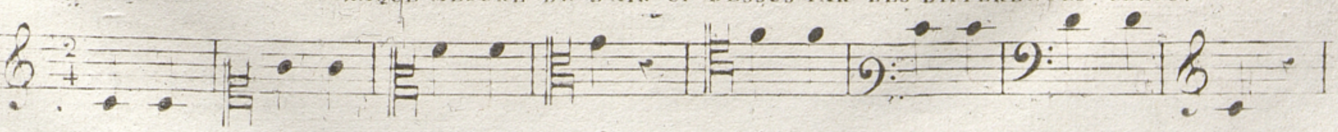
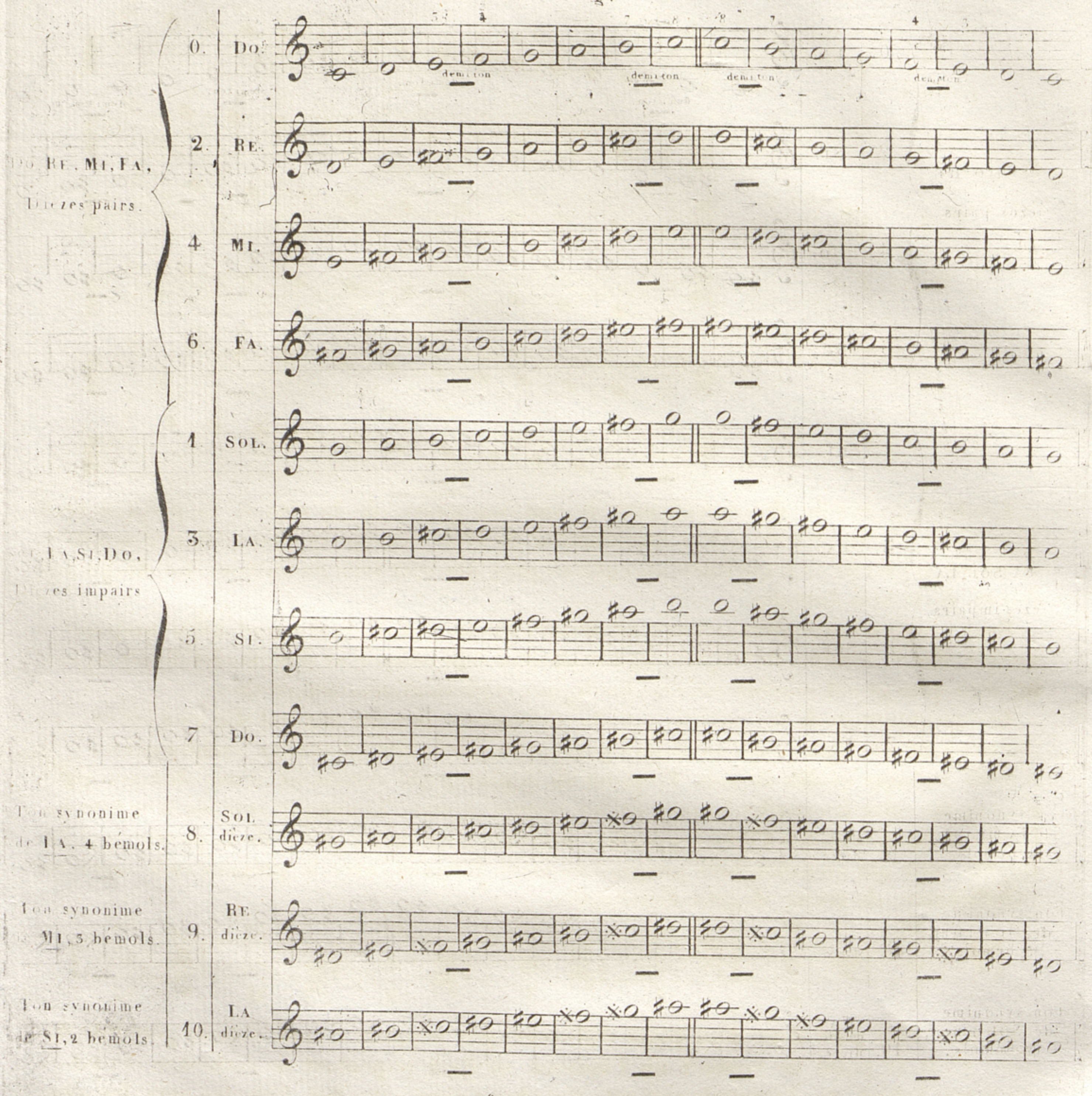


TABLE DES GAMMES MAJEURES DIEZEES.

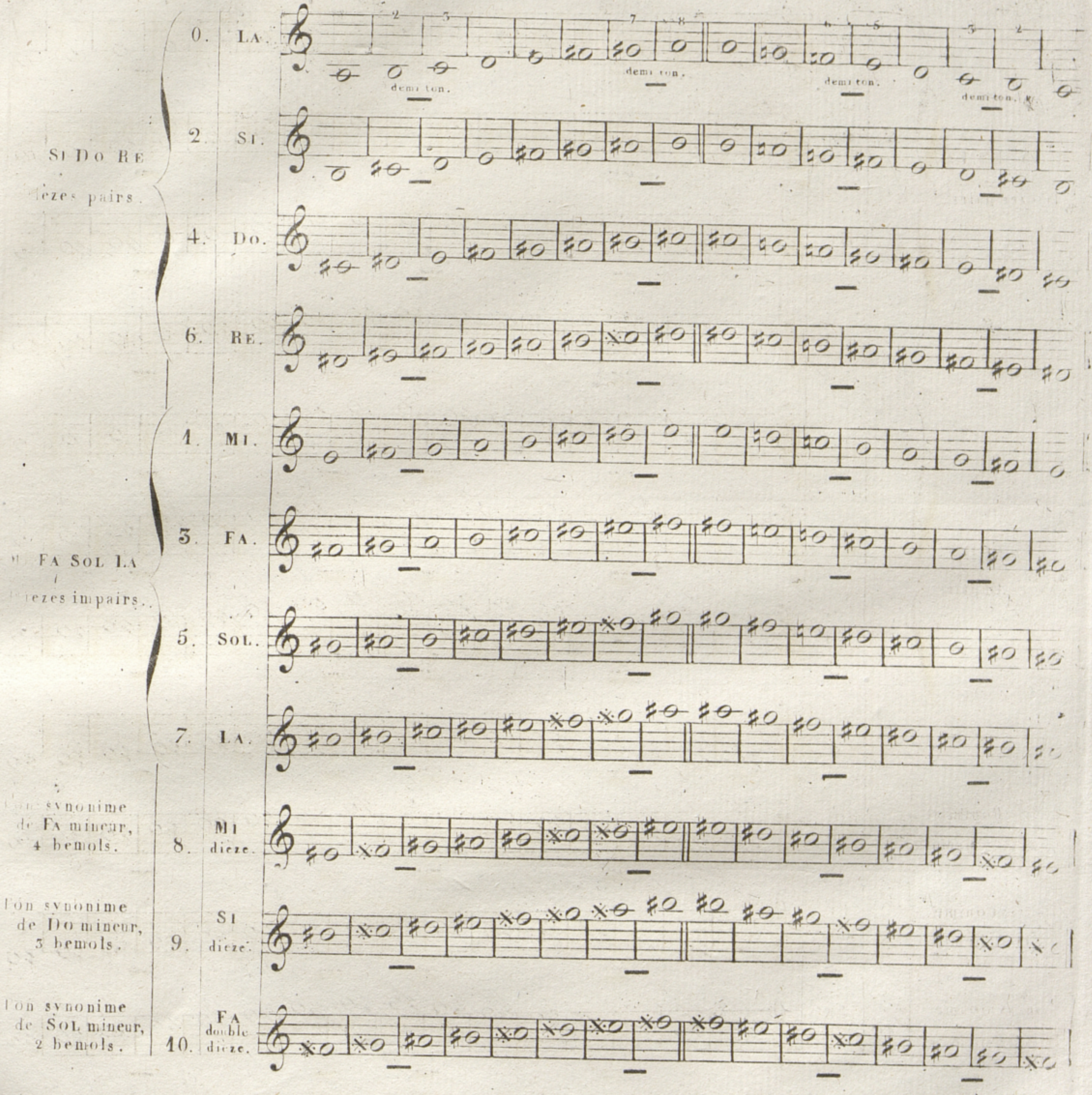


(N.) L'Étude des gammes amène nécessairement à connaitre la théorie des tons. Il est essentiel pour l'élève de bien approfondir les explications suivantes.

J'ai dit dans l'exposition des principes que l'on formera autant de gammes qu'il y a de degrés chromatiques, pourvu que l'on conserve la place assignée aux demi tons.

Ainsi, par exemple, dans la gamme majeure de DO, les deux demi tons pour être de la tierce à la quarte et de la 7me à l'octave, doivent se trouver de MI à FA et de SI à DO; dans la gamme de RE, les deux demi tons se trouveront de FA à SOL et de DO à RE.

TABLE DES TONS RELATIFS MINEURS



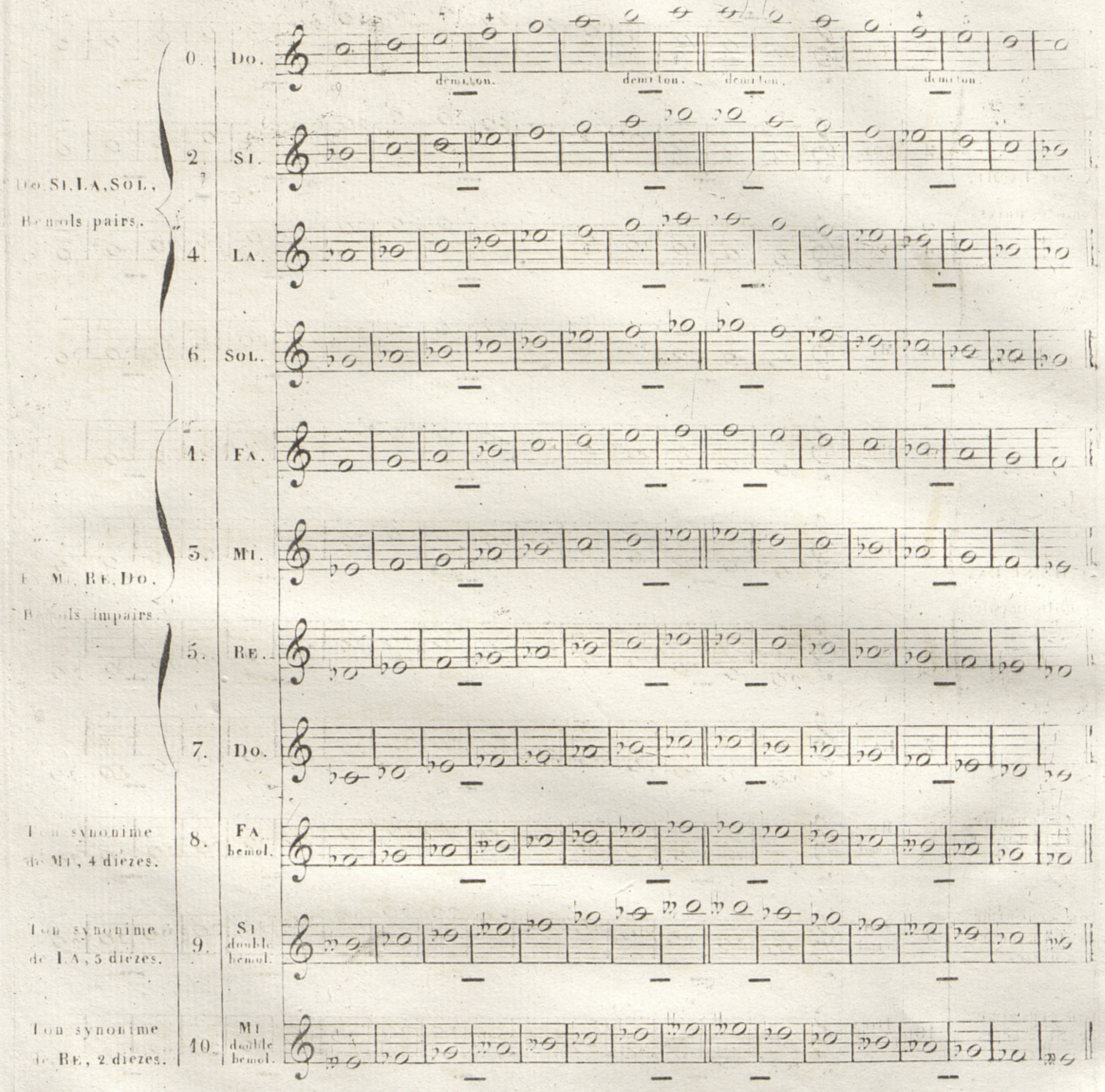
La transposition des deux demi-tons exige naturellement l'emploi de deux dièzes que l'on trouve placés à la gamme de RE, attendu que les sons FA et DO doivent être élevés d'un demi-ton.

Ce calcul que l'élève doit faire lui-même pour tous les tons majeurs et mineurs, lui expliquera la raison pour laquelle chaque ton s'énonce par une quantité d'accidents dont le nombre varie suivant le point de départ de la gamme.

Comme il est nécessaire pour arriver à ce résultat tantôt d'élever et tantôt de baisser les sons: il y a des gammes qui ont des dièzes et d'autres des bemols; il y en a qui ont des doubles dièzes ou des doubles bemols, pour pouvoir altérer d'un demi-ton de plus une note déja altérée d'un demi-ton relativement au point de départ.

J'ai mis les gammes majeures en regard avec les gammes mineures qui portent les mêmes accidents, et qu'[illegible]

TABLE DES GAMMES MAJEURES BEMOLISEES.

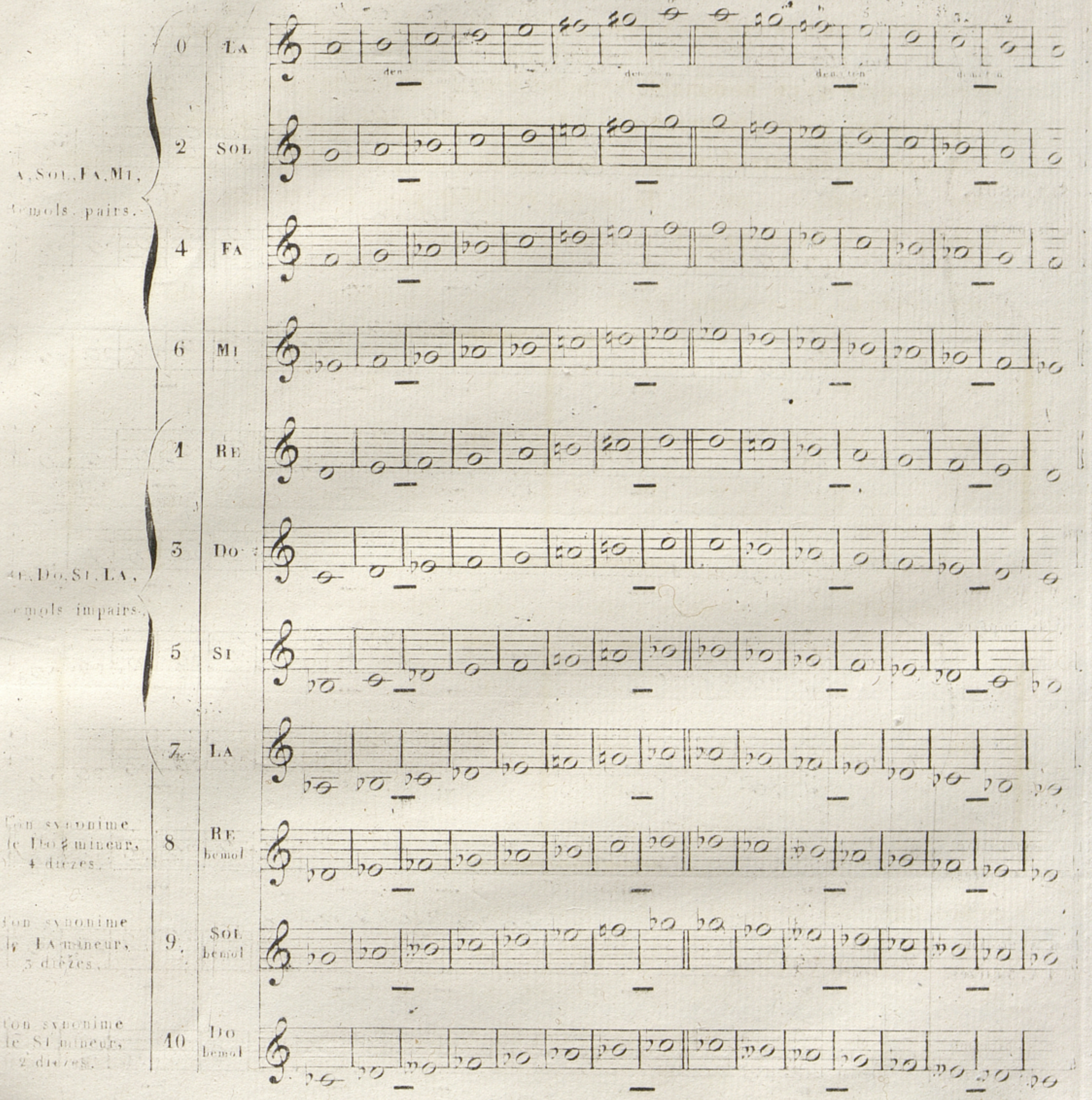


cause de cette conformité on a designées par le nom de tons relatifs.

Outre les douze gammes majeures et les douze gammes mineures formées par les douze demi tons chromatiques de la gamme diatonique; il y a des gammes que j'ai appellées synonimes parcequ'elles paraissent telles sur le piano en effet, en supposant que l'elevation operée par le dieze soit dans la proportion de l'abaissement operé par le bemol, les deux gammes qui partiraient l'une de DO♯, par exemple, et l'autre de RE♭, seraient absolument les mêmes.

C'est sur cette synonimie apparente des sons, que se trouve établie la gamme enharmonique portée à la suite des autres gammes, sur la table des intervalles, cette gamme appartient au genre qu'on appelle enharmonique, le developpement des principes relatifs à ce genre fait partie des lois de l'harmonie, neamoins l'éleve doit savoir

TABLE DES TONS RELATIFS MINEURS.



avant d'entreprendre cette étude, que tous les demi-tons de la gamme ne sont point égaux; qu'il y a des demi-tons qu'on appelle majeurs; et des demi-tons qu'on appelle mineurs.

Que le demi-ton majeur, est celui qui dans l'écriture change de position sur la portée en montant ou en descendant, comme MI-FA SOL-FA♯, SI-DO SI-LA♯ &.ª &.ª et que le demi-ton mineur conserve la même place sur la portée comme MI-MI♯, ou MI-MI♭ SOL-SOL♭ &.ª &.ª

C'est cette différence dans les demi-tons qui donne lieu aux intervalles enharmoniques portés sur la table des intervalles

RÉSUMÉ

DES SIGNES ACCIDENTELS QUE CHAQUE TON COMPORTE.

On a du remarquer qu'en nommant les notes dans l'ordre de la gamme de DO, les tons diézés en nombre pair se trouvent dans la première partie de la gamme, et ceux diézes en nombre impair dans la seconde partie et qu'en renversant l'ordre de cette gamme, on a le même résultat pour les bémols; qu'ainsi on peut etablir le résumé suivant.

TONS DIEZÉS EN NOMBRE PAIR.				TONS DIEZÉS EN NOMBRE IMPAIR.			
0.	2.	4.	6.	1.	3.	5.	7.
DO.	RE.	MI.	FA.	SOL.	LA.	SI.	DO.
"	Fa, Do.	Fa, Do, Sol, Re.	Fa, Do, Sol, Re, La, Mi.	Fa.	Fa, Do, Sol.	Fa, Do, Sol, Re, La.	Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si.

TONS BÉMOLISÉS EN NOMBRE PAIR.				TONS BÉMOLISÉS EN NOMBRE IMPAIR.			
0.	2.	4.	6.	1.	3.	5.	7.
DO.	SI.	LA.	SOL.	FA.	MI.	RE.	DO.
"	Si, Mi.	Si, Mi; La, Re.	Si, Mi, La, Re, Sol, Do.	Si.	Si, Mi, La.	Si, Mi, La, Re, Sol.	Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.

L'ordre que suit la position des signes altératifs ne varie point. savoir:

POUR LES DIÈZES

FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI.

POUR LES BÉMOLS l'inverse.

SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA.

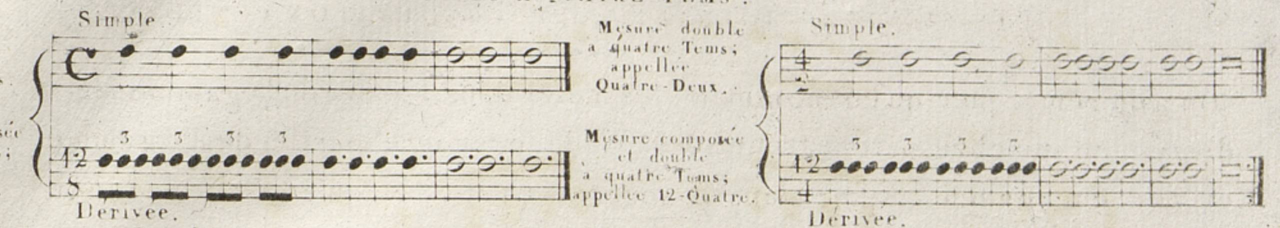
La gamme majeure usitée est le résultat de deux gammes réunies: la gamme de DO part de DO et arrive à FA dans les mêmes proportions qu'elle repart de SOL pour arriver à l'octave du premier DO. Ces deux parties qui se composent de deux tons et un demi ton chacune, se représentent avec la même exactitude dans toutes les gammes; ainsi en supposant que l'on parte de SOL on arrivera de SOL à DO par deux tons et un demi ton et de RE à l'octave de SOL également par deux tons et un demi ton, en mettant un dièze au FA; ainsi en partant de FA, on arrivera à SI ♭ par deux tons et un demi ton et de DO à l'8.ve du 1.er FA égalem.t par 2 tons et un demi ton. C'est par ce motif que l'ordre des dièzes commence par FA et celui

Table de toutes les mesures simples et composées avec la quantité et la qualité des Notes que designent les chiffres.

Mesures a quatre tems.

Mesure simple a quatre Tems. — Mesure composée a quatre Tems; appellée Douze-Huit.

Mesure double a quatre Tems; appellée Quatre-Deux. — Mesure composée et double a quatre Tems; appellée 12-Quatre.



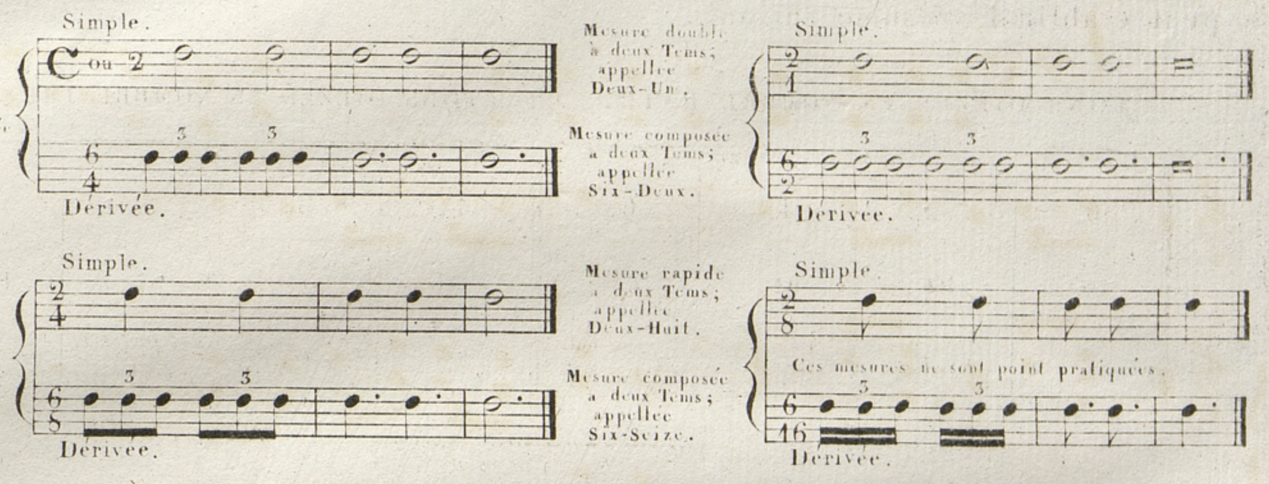
Mesures a deux tems.

Mesure simple a deux-Tems. — Mesure composée a deux Tems; appellée Six-Quatre.

Mesure double a deux Tems; appellée Deux-Un. — Mesure composée a deux Tems; appellée Six-Deux.

Mesure simple a deux Tems; appellée Deux-Quatre. — Mesure composée a deux Tems; appellée Six-Huit.

Mesure rapide a deux Tems; appellée Deux-Huit. — Mesure composée a deux Tems; appellée Six-Seize.



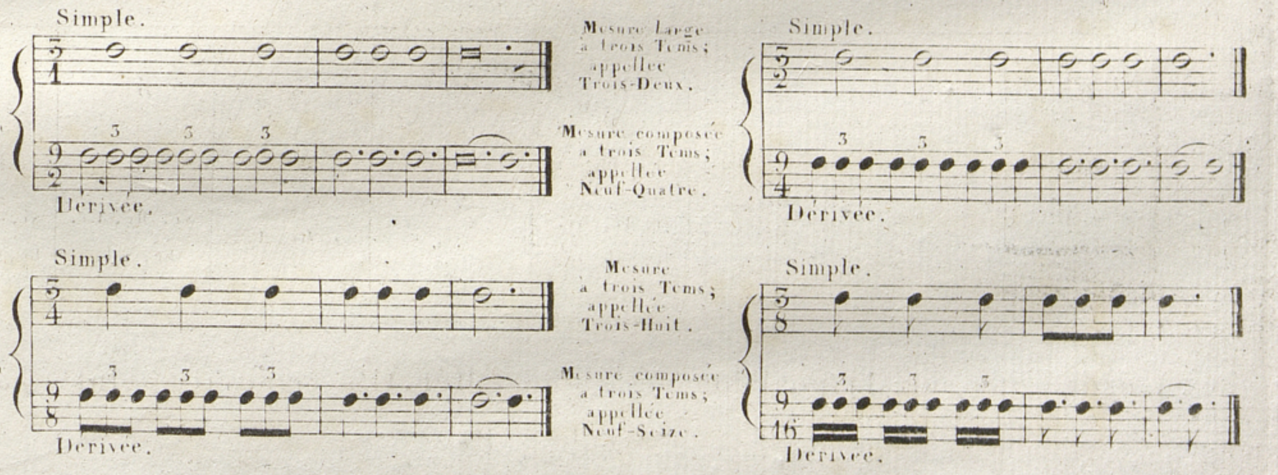
Mesures a trois tems.

Mesure simple a trois Tems; appellée Trois-Un. — Mesure composée a trois Tems; appellée Neuf-Deux.

Mesure Large a trois Tems; appellée Trois-Deux. — Mesure composée a trois Tems; appellée Neuf-Quatre.

Mesure simple a trois Tems; appellée Trois-Quatre. — Mesure composée a trois Tems; appellée Neuf-Huit.

Mesure a trois Tems; appellée Trois-Huit. — Mesure composée a trois Tems; appellée Neuf-Seize.

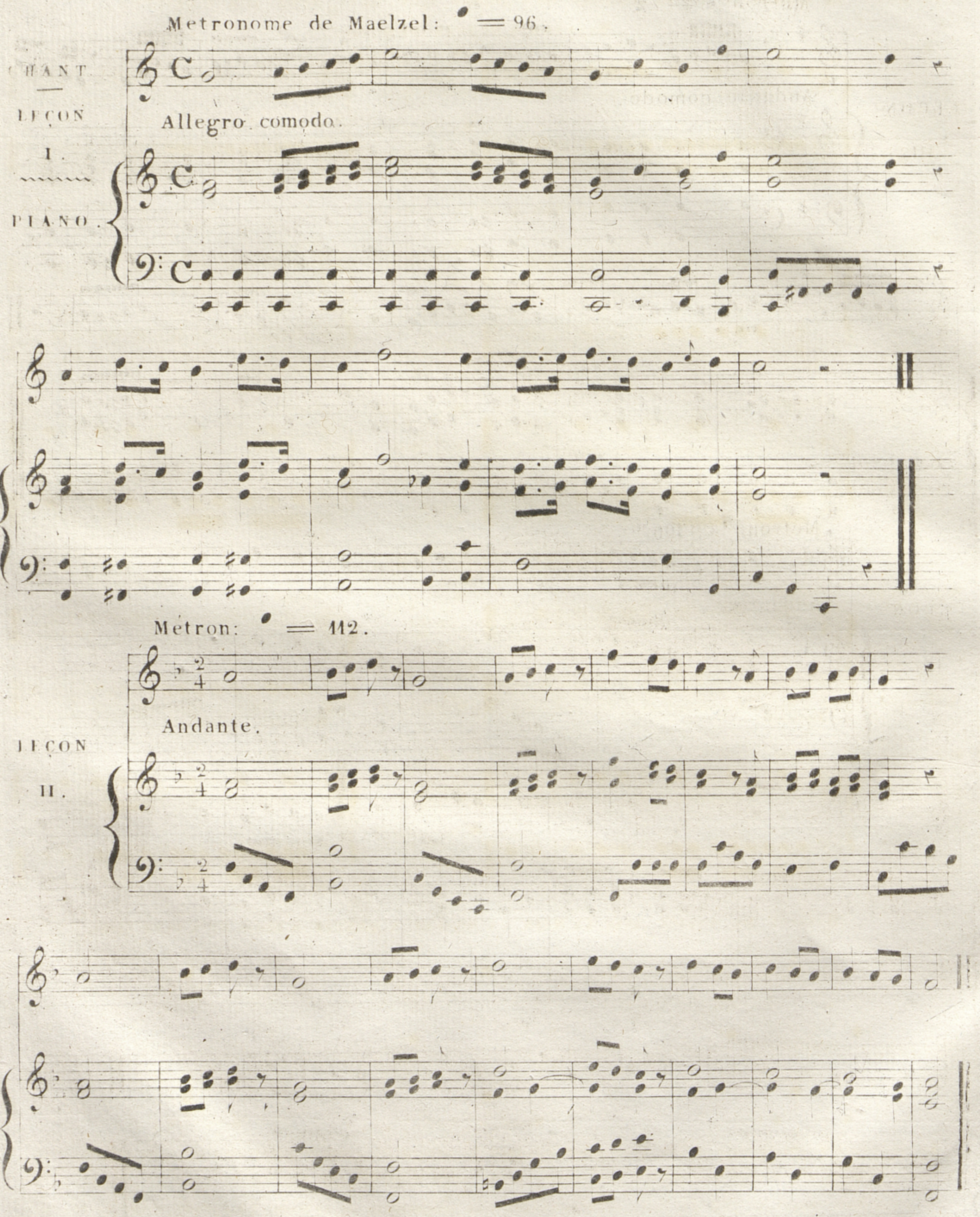


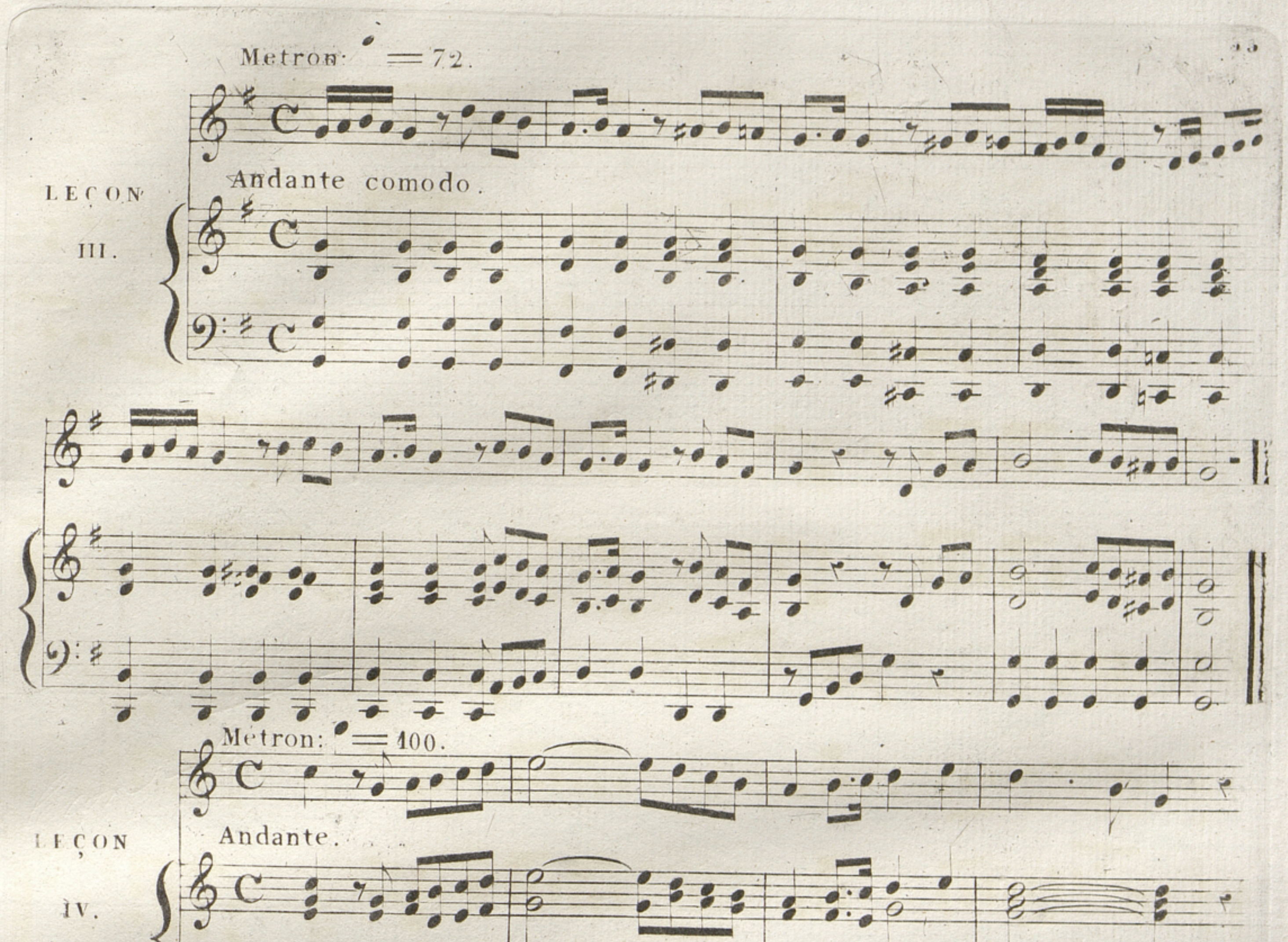
Maniere de battre avec la main la mesure a quatre a trois et a deux tems.

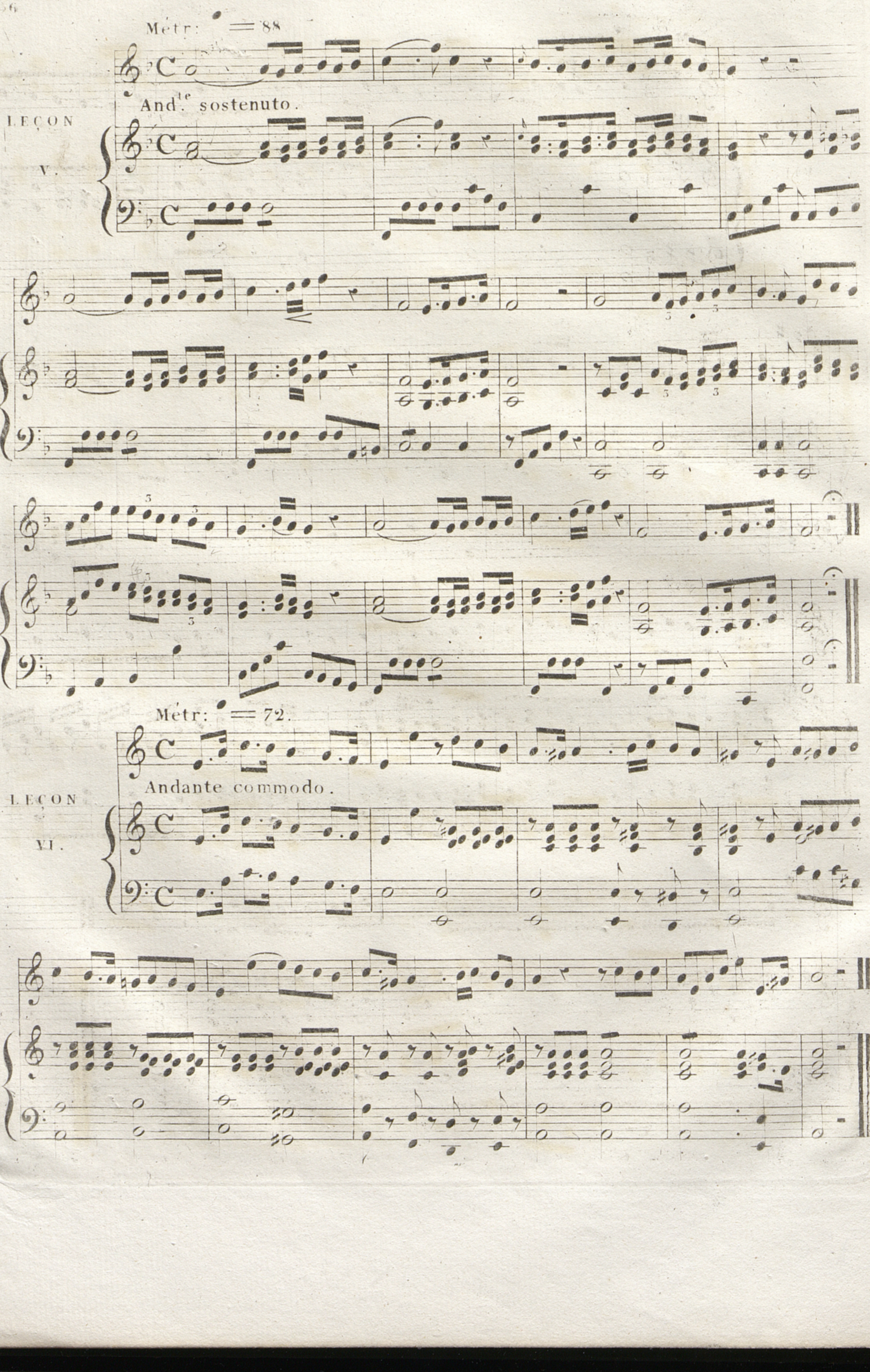


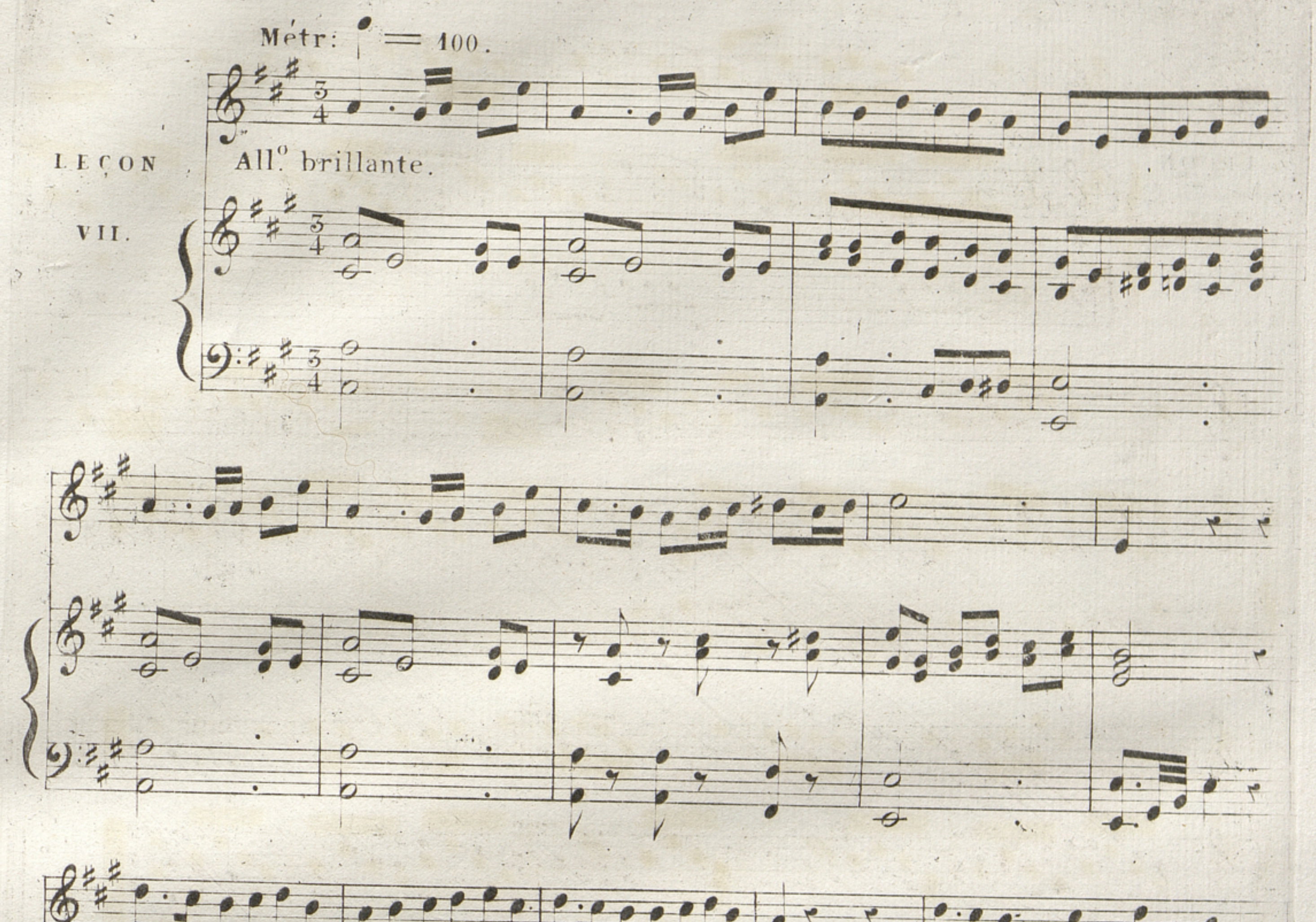
Le nombre des mouvemens de la main, pour marquer la mesure, n'augmente point en raison des valeurs; ces mouvemens marquent tantot la valeur d'une ronde, tantot celle d'une blanche, d'une noire ou d'une croche.

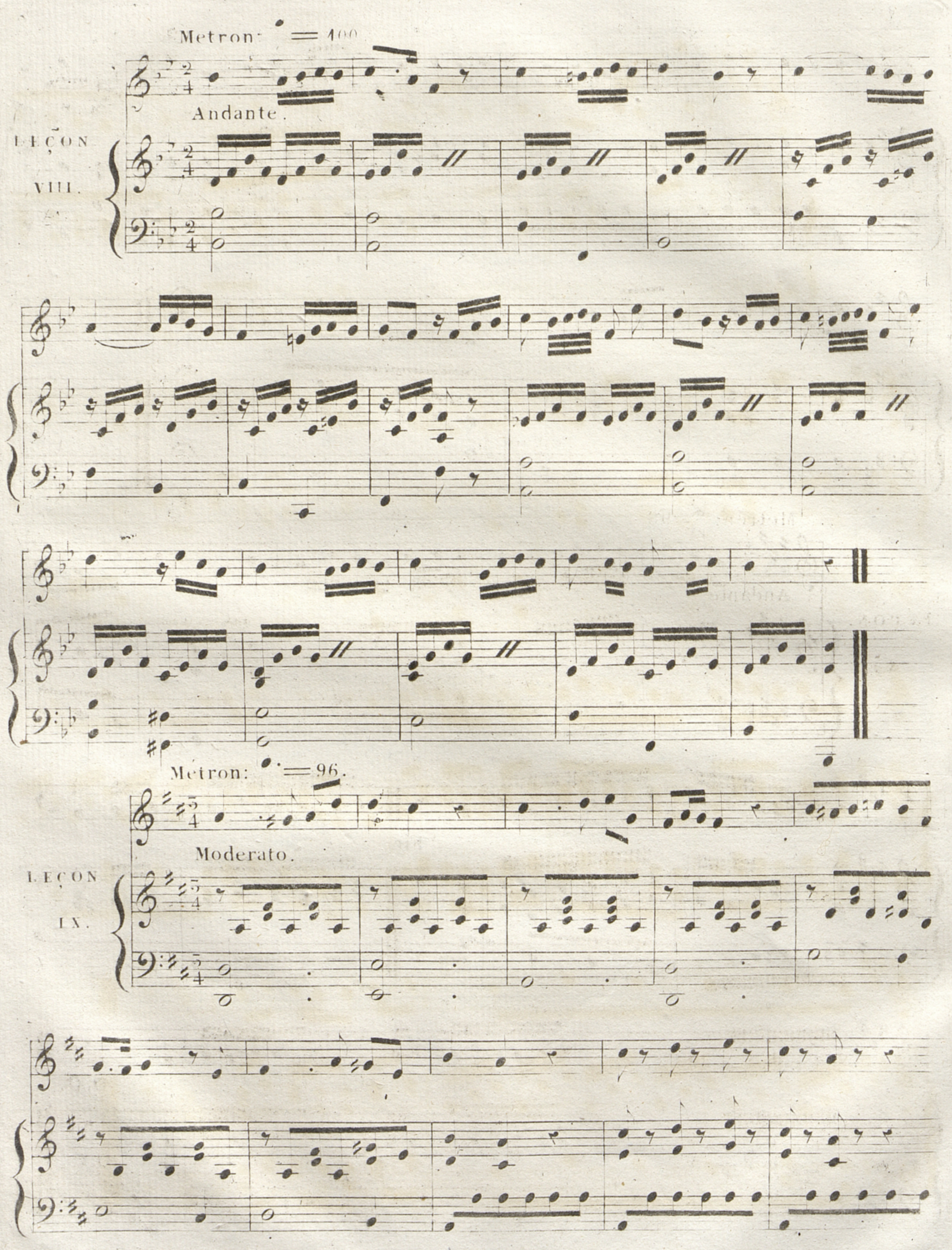
Il n'y a donc point de valeurs fixes correspondant aux mouvemens de la main: l'habitude seule tient lieu de tout dans l'esprit de l'eleve, pour concevoir et assujetir les valeurs a ces mouvemens.
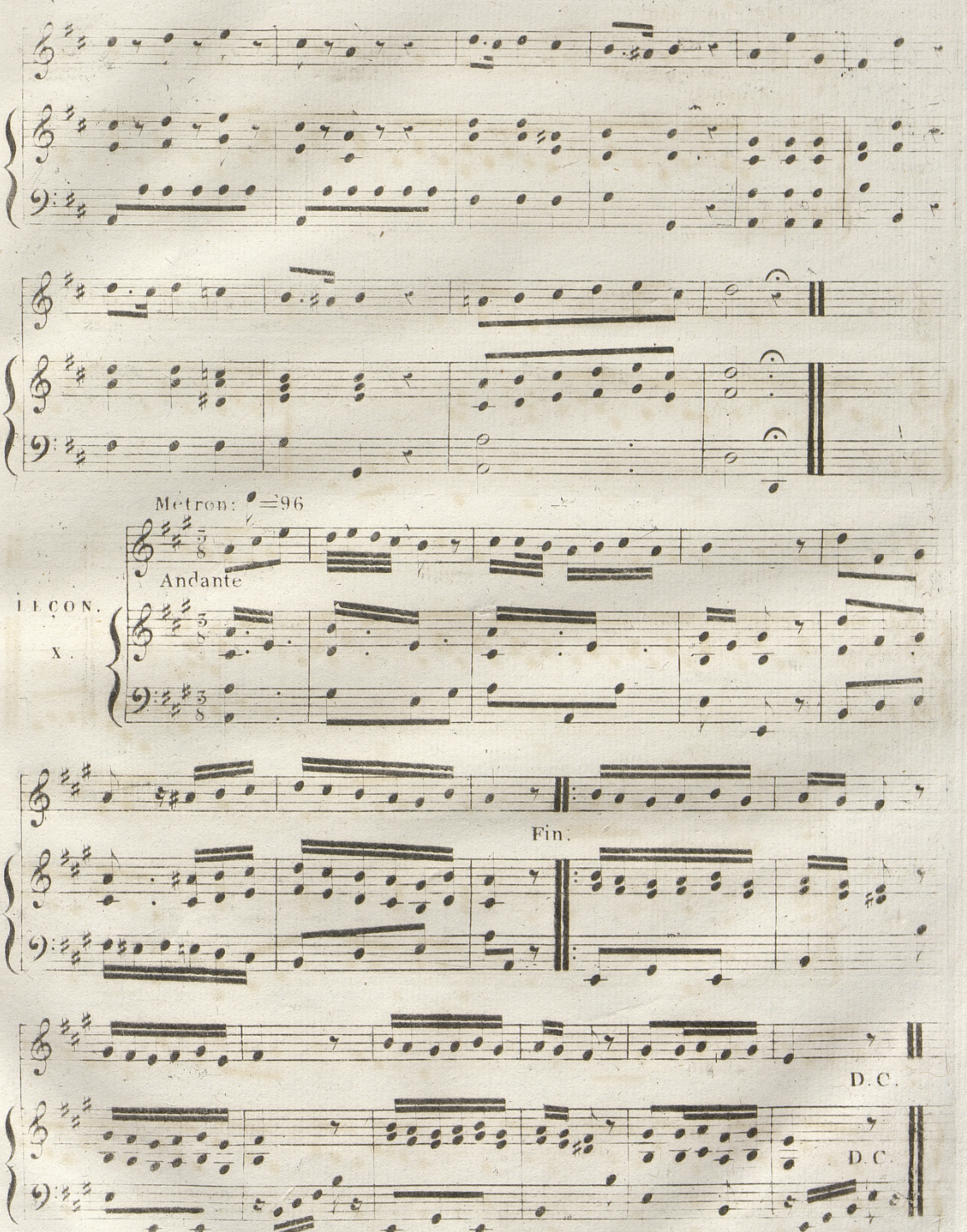

Metronome de Maelzel: ♩ = 96.
CHANT
LEÇON
I.
Allegro comodo.
PIANO.
Métron: ♩ = 112.
Andante.
LEÇON
II.
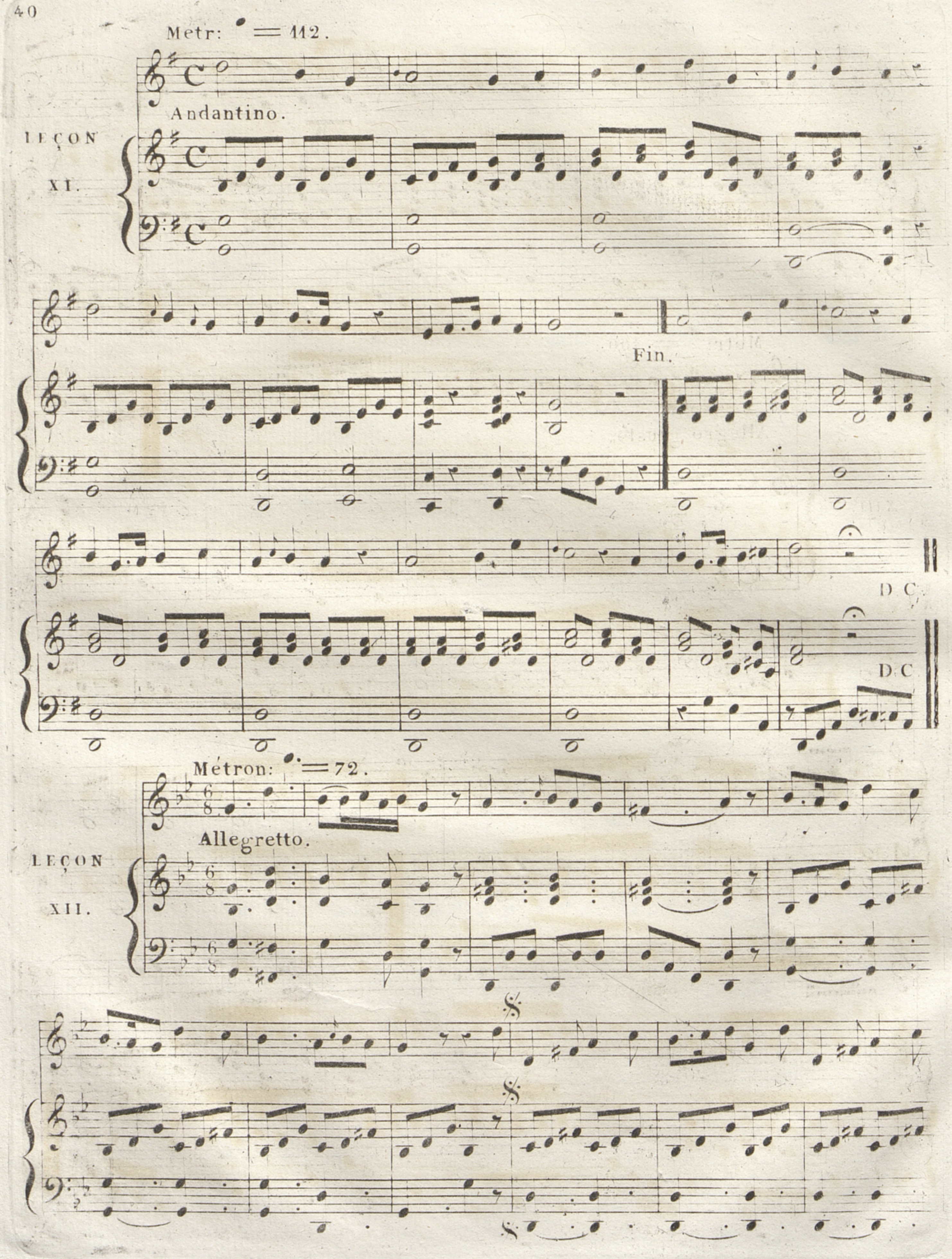

Metron: = 72.
Andante comodo.
LEÇON III.
Metron: = 100.
Andante.
LEÇON IV.

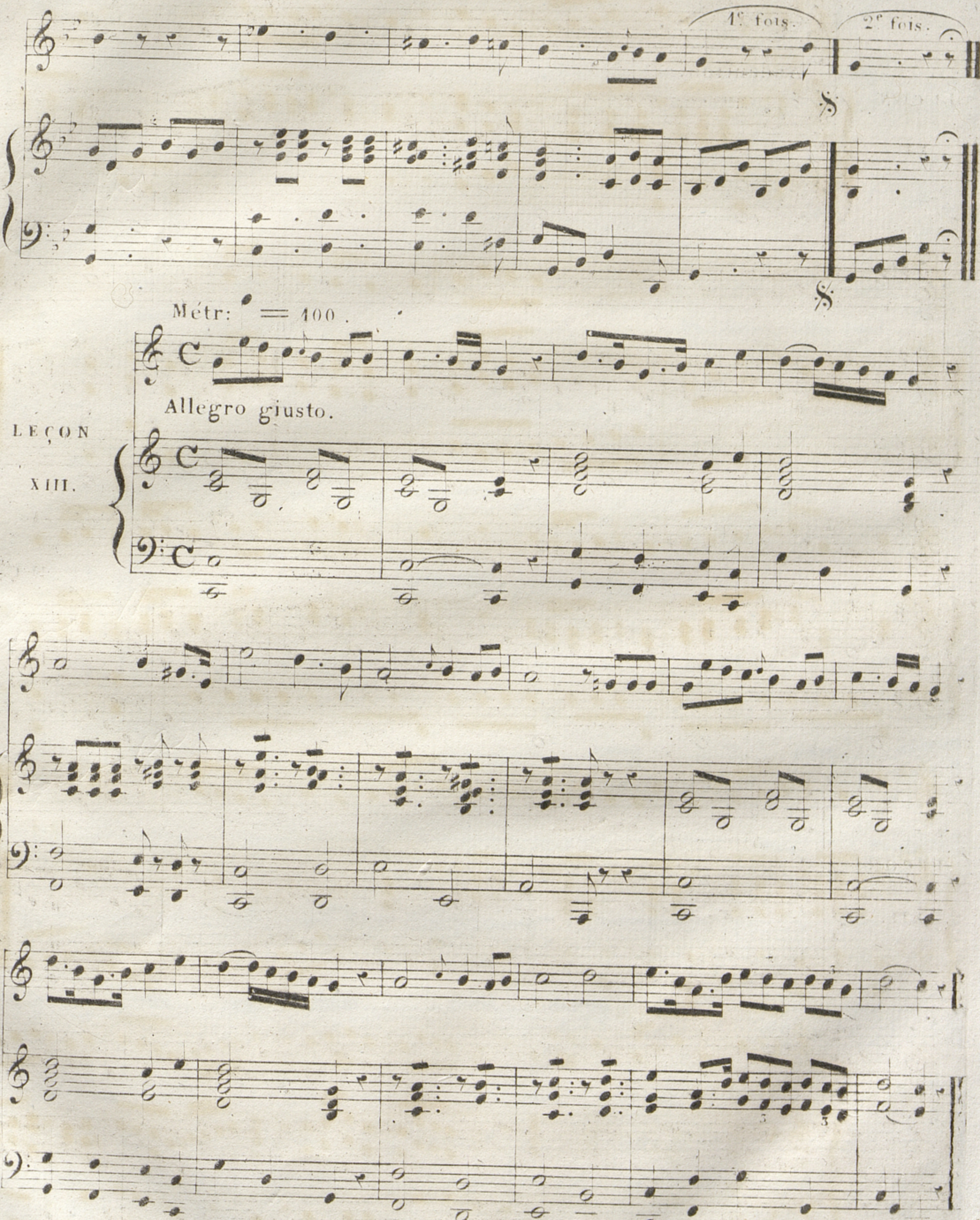

Métr: ♩ = 88
And.te sostenuto.
LEÇON V.
Métr: ♩ = 72.
Andante commodo.
LEÇON VI.

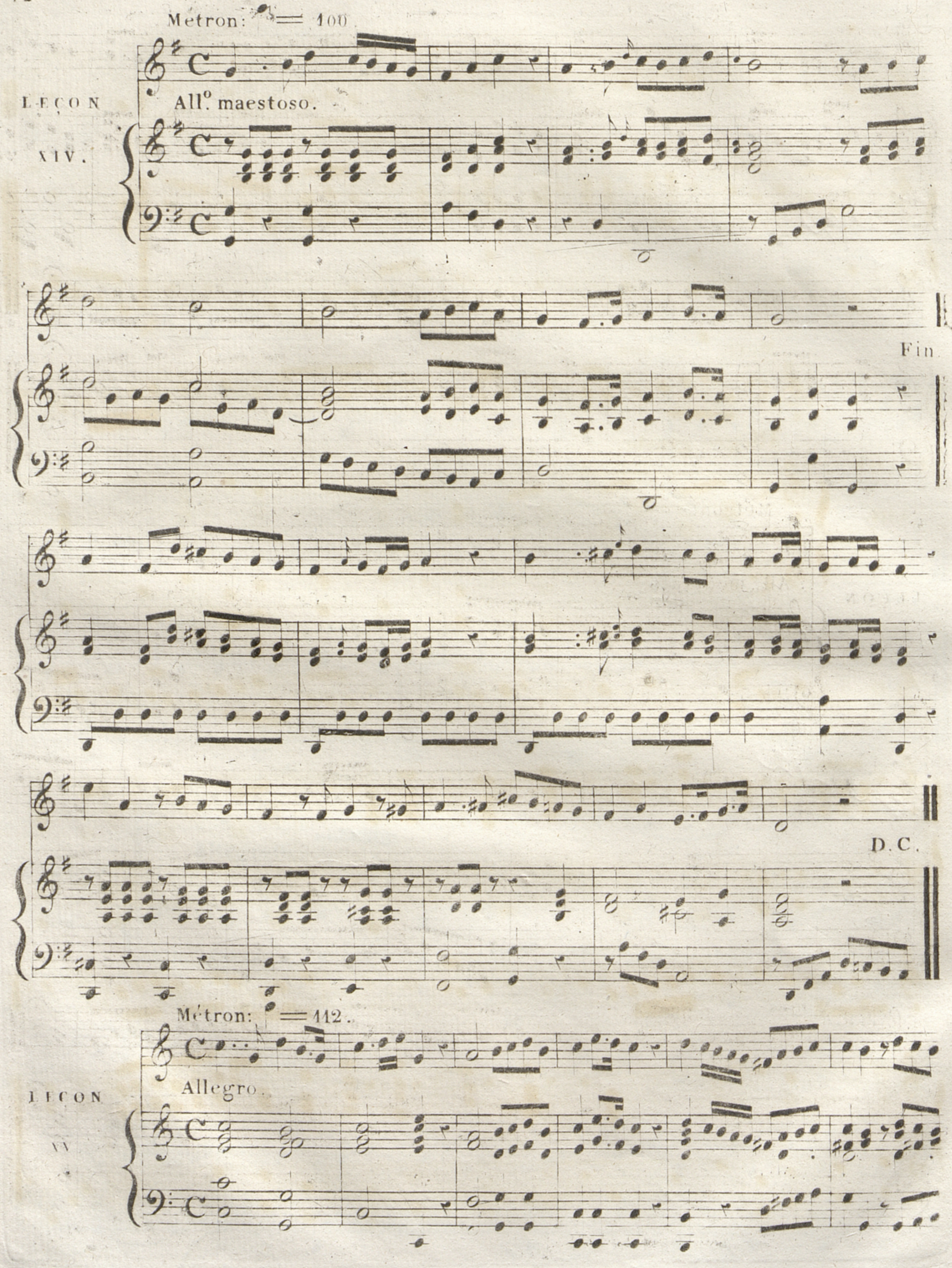

Métr: 𝅘𝅥 = 100.
LEÇON
VII.
All.o brillante.


Metron: = 100
Andante.
LEÇON
VIII.
Metron: = 96.
Moderato.
LEÇON
IX.

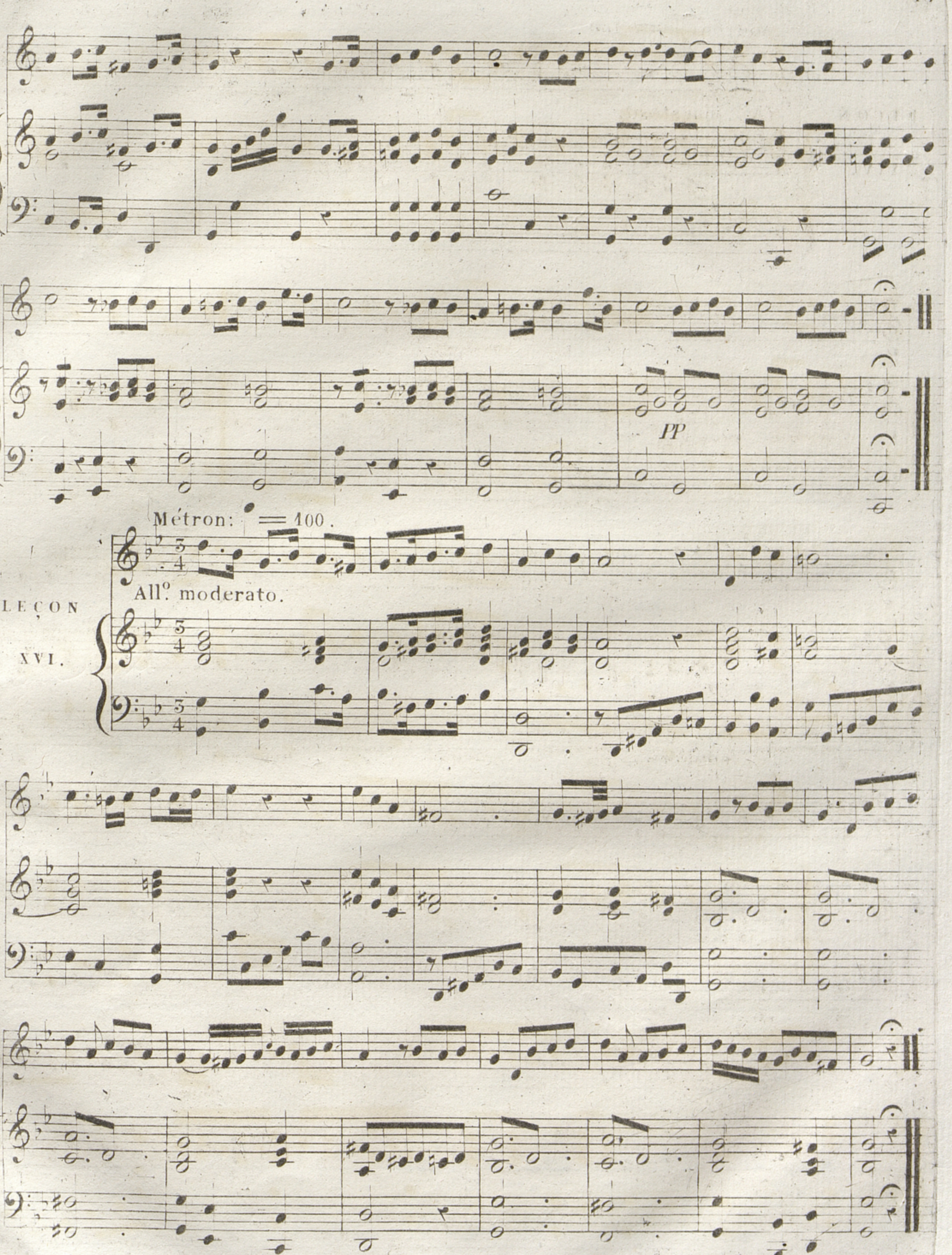

Metron: ♩=96
Andante
LEÇON.
X.
Fin
D.C.
D.C.
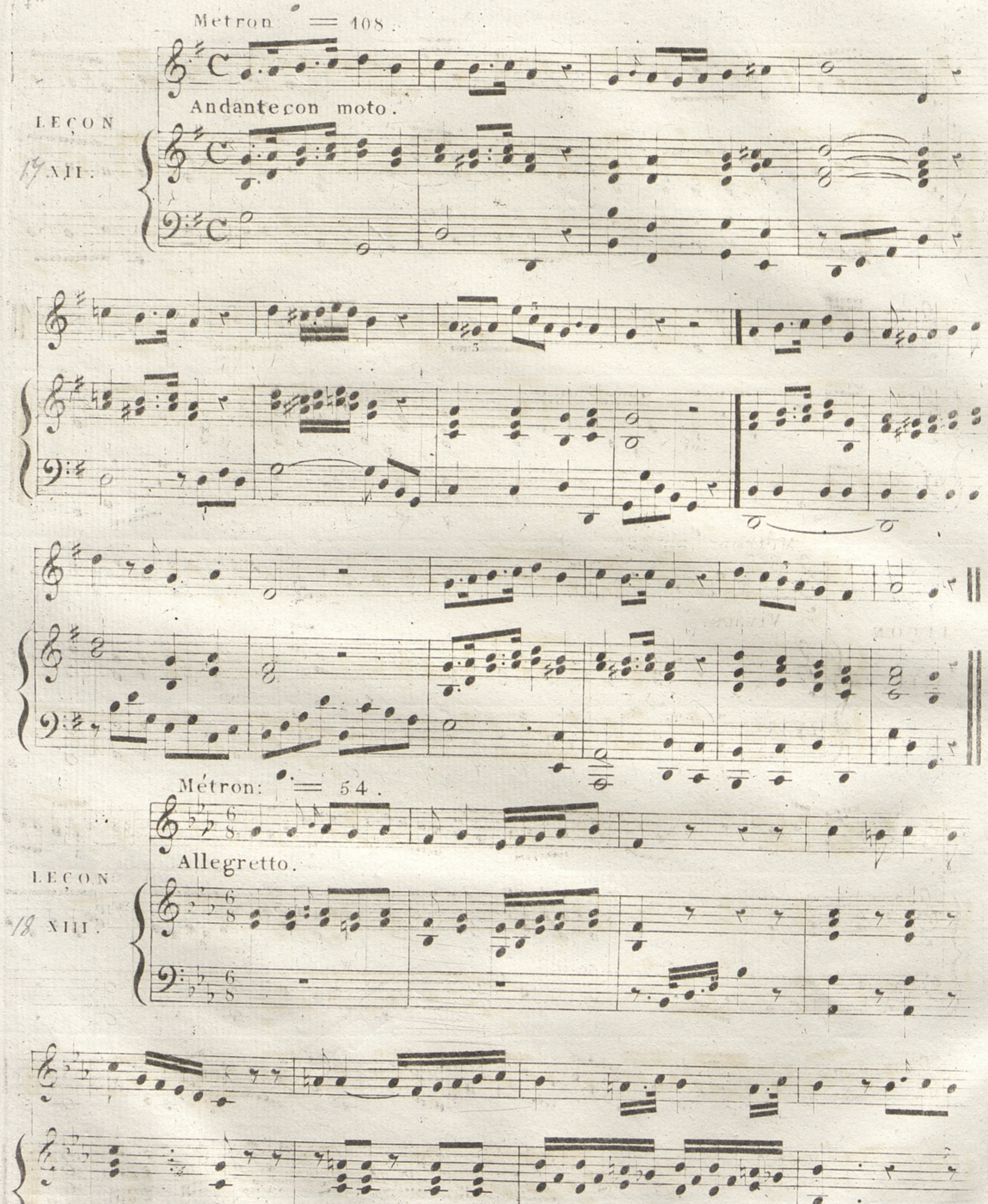

Metr: ♩ = 112.
Andantino.
LEÇON XI.
Fin.
D.C.
D.C.
Métron: ♩. = 72.
Allegretto.
LEÇON XII.

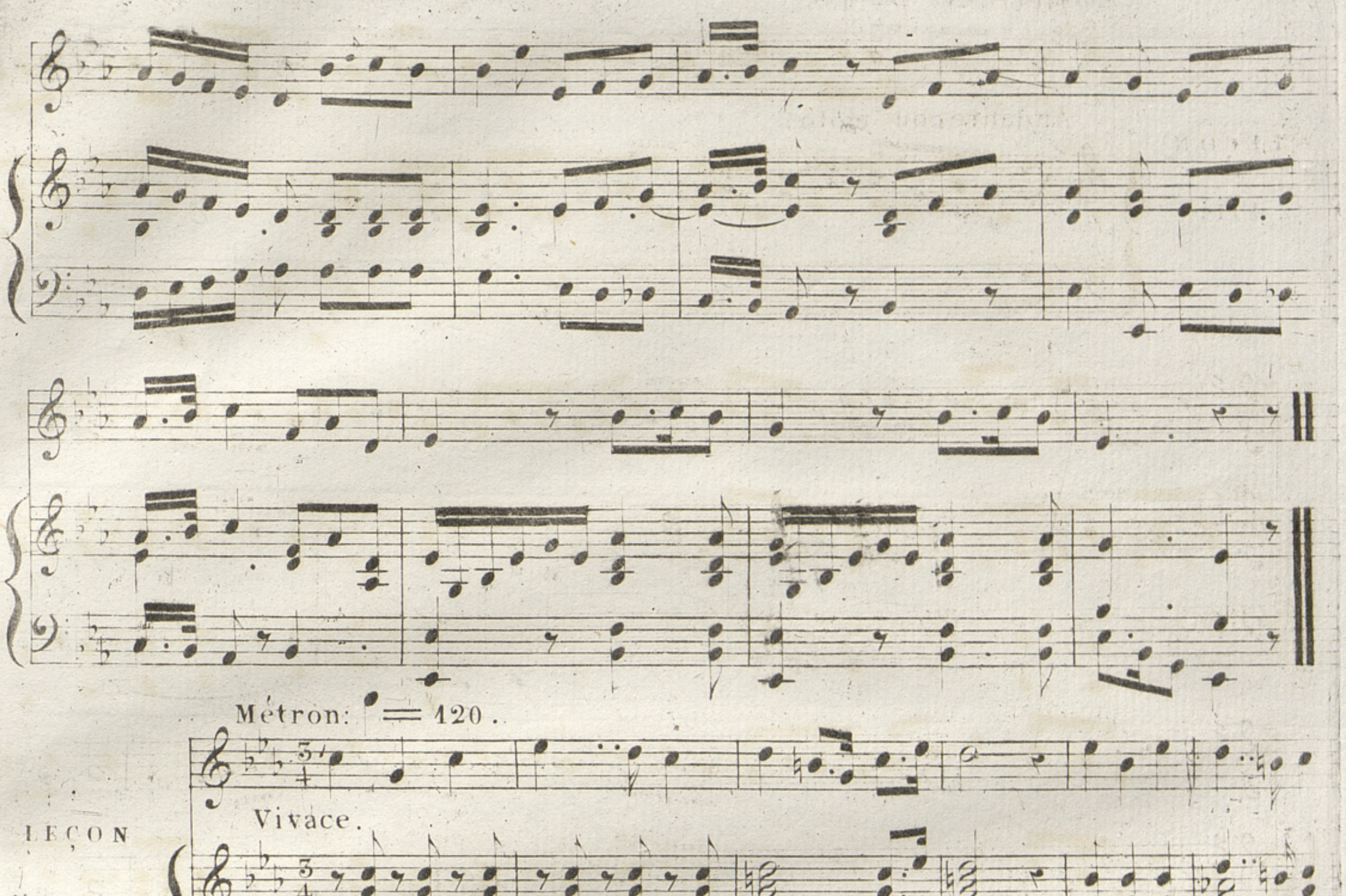

1re fois.
2e fois.
Métr: ♩ = 100.
Allegro giusto.
LEÇON XIII.

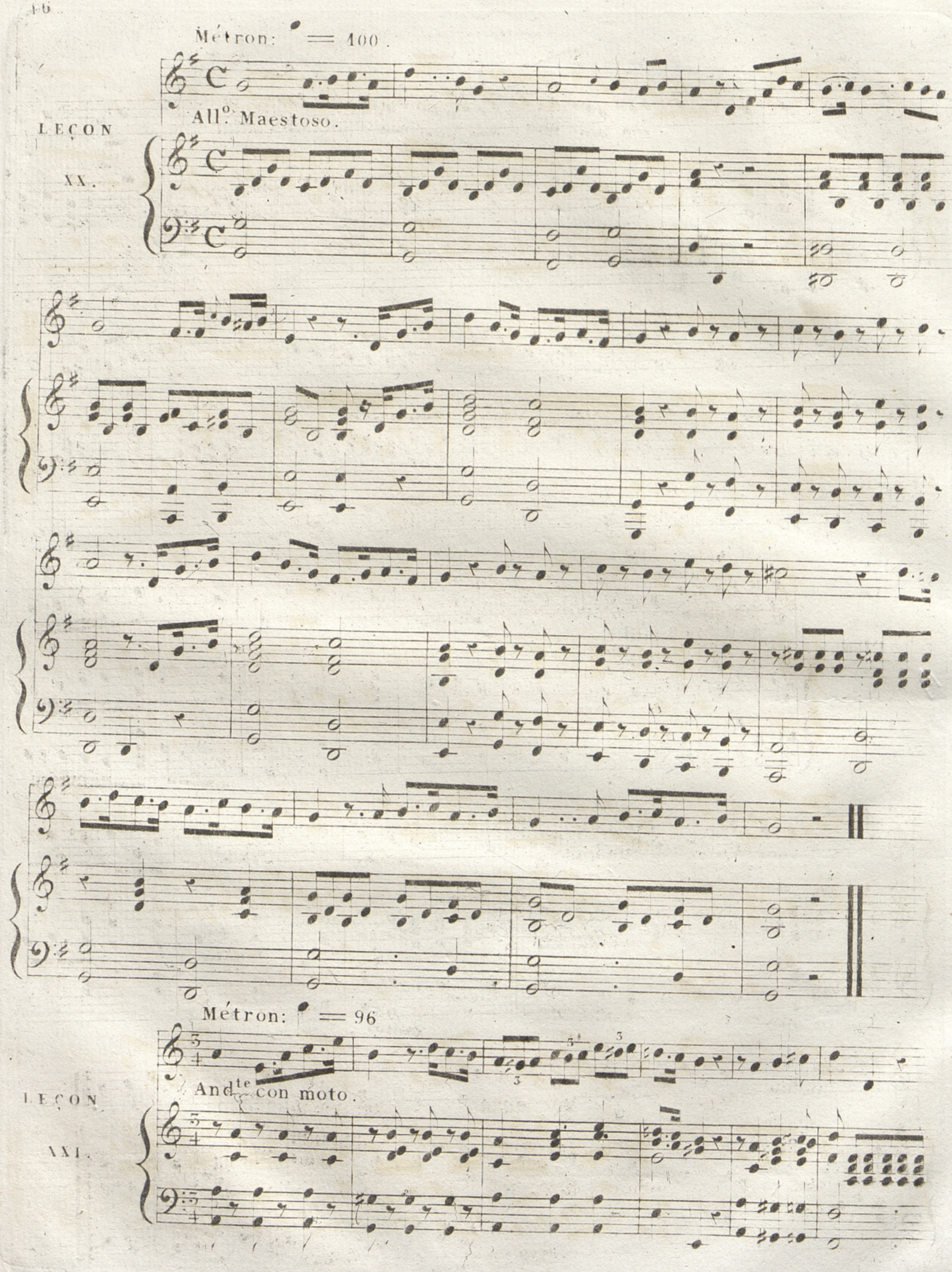

Metron: = 100
LEÇON
XIV.
All.o maestoso.
Fin.
D.C.
Metron: = 112.
LEÇON
XV
Allegro.

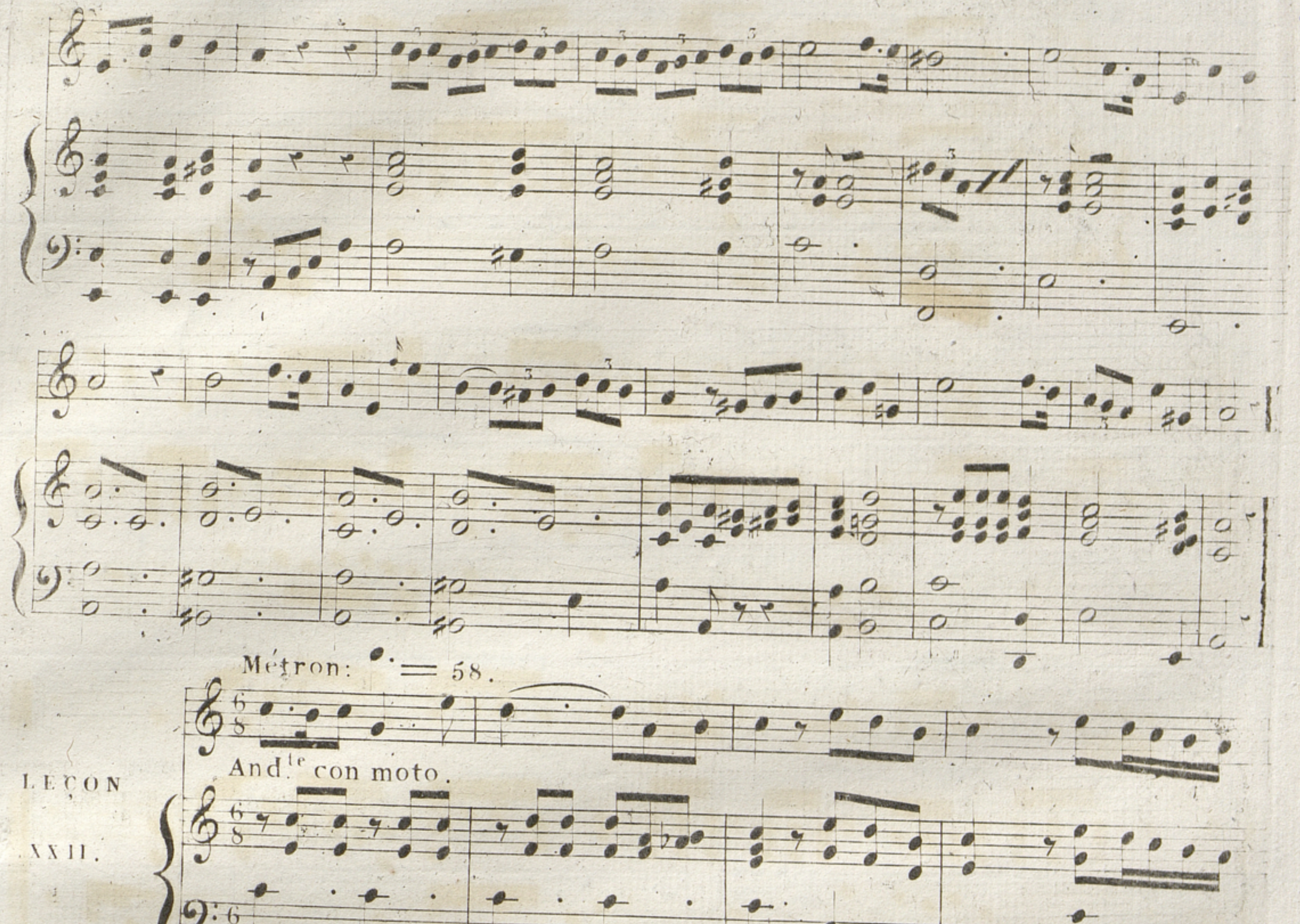
LEÇON XVI.



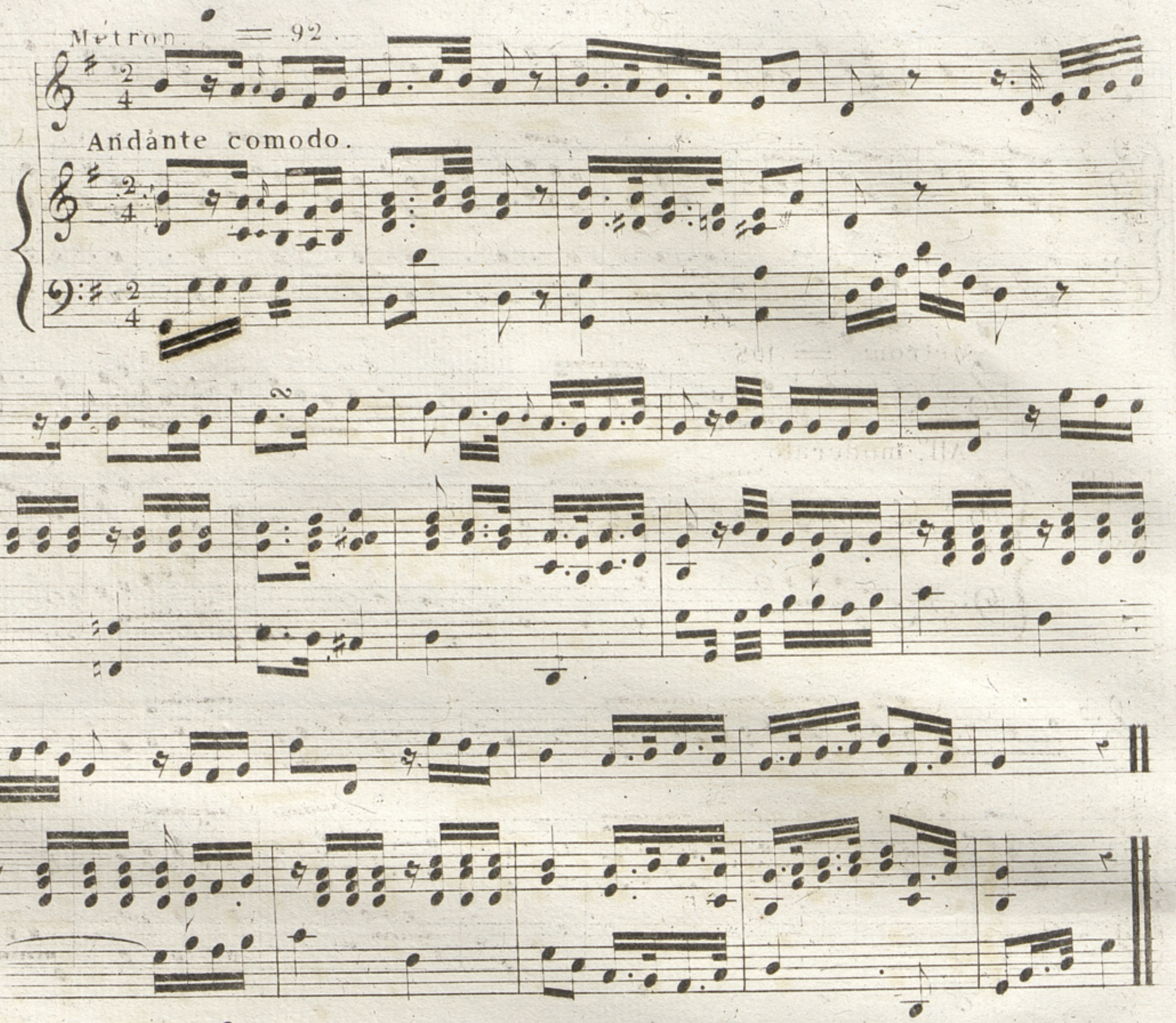

Metron ♩ = 108.
Andante con moto.
LEÇON
17 XII.
Métron: ♩. = 54.
Allegretto.
LEÇON
18 XIII.


Métron: ♩ = 120.
Vivace.
LEÇON XIV.
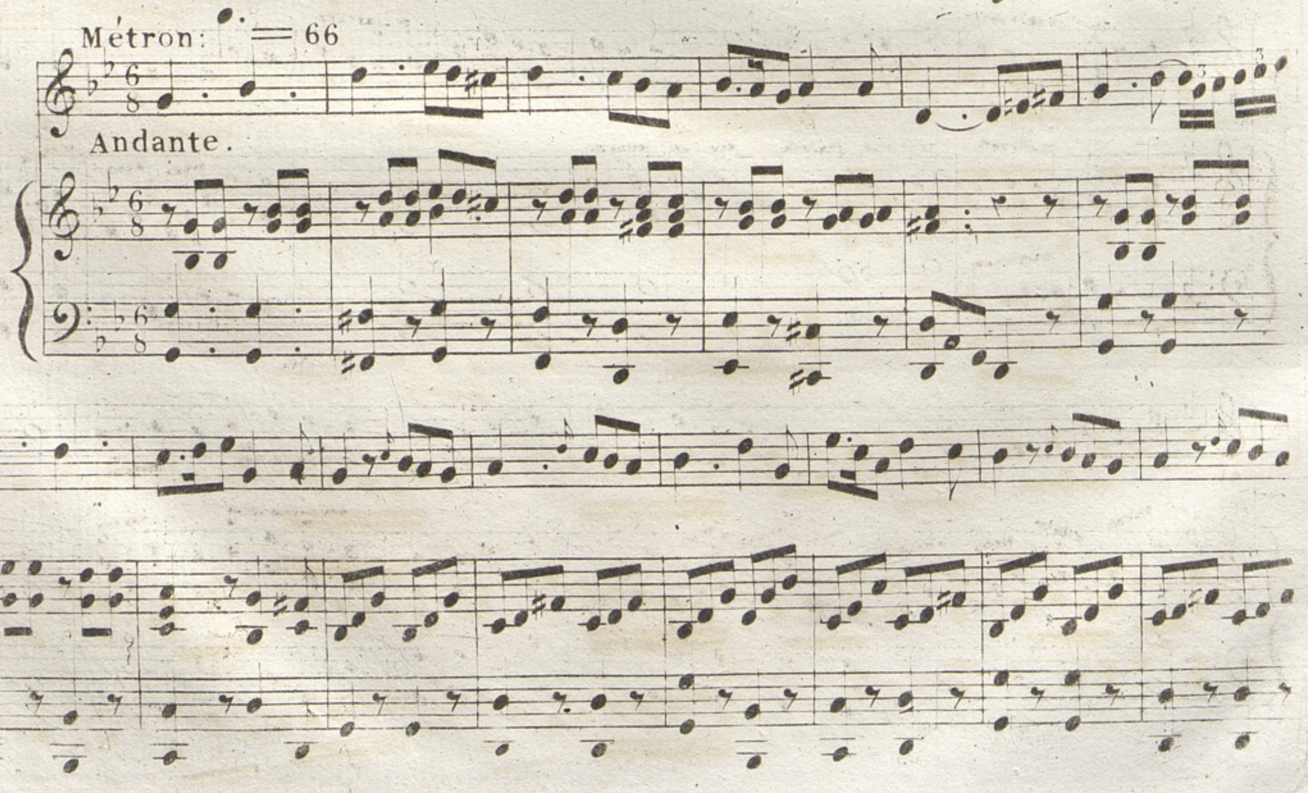

Métron: ♩ = 400
All.o Maestoso
LEÇON XX.
Métron: ♩ = 96
And.te con moto
LEÇON XXI.

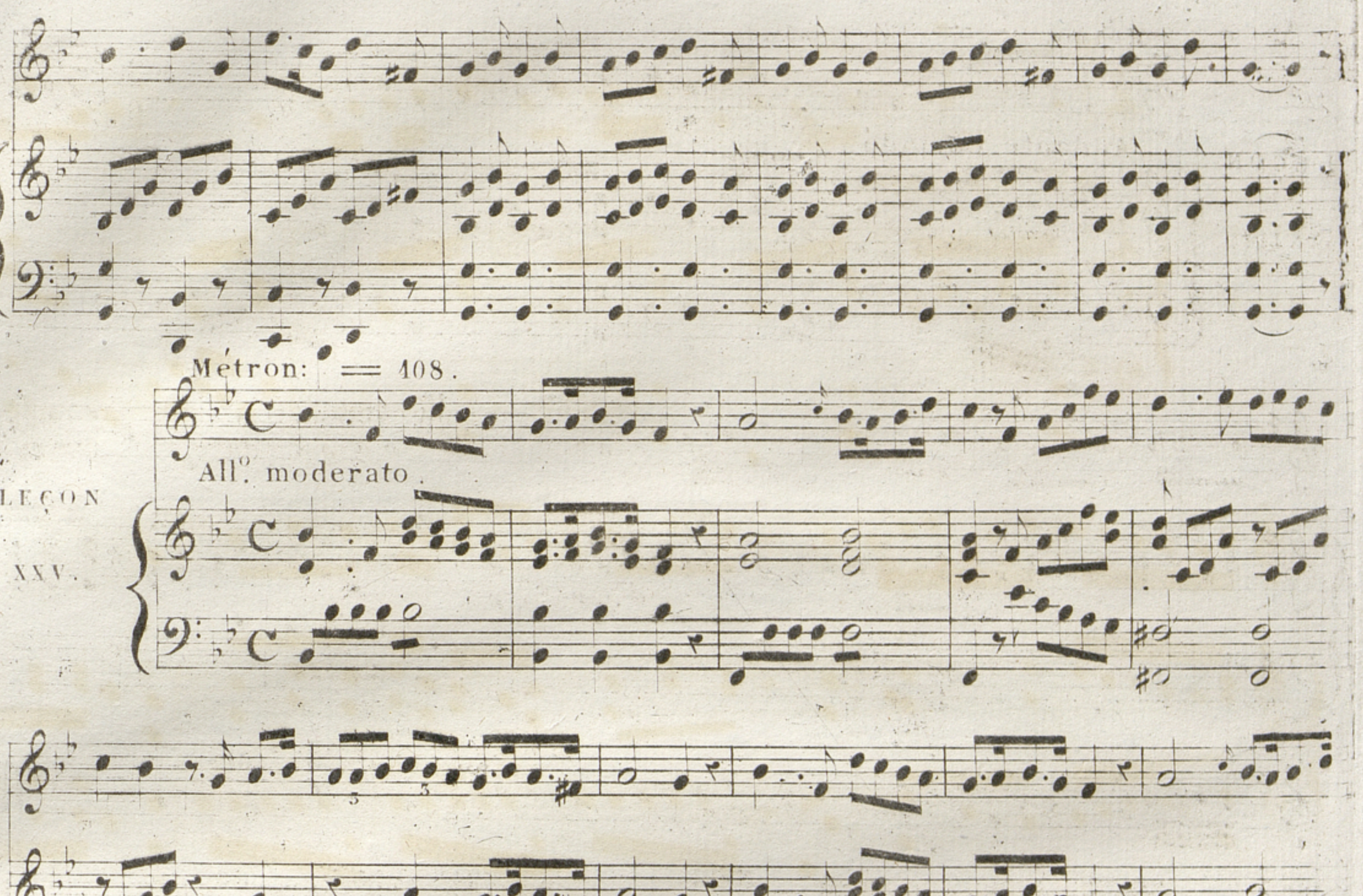

Métron: ♩. = 58.
LEÇON
XXII.
And.te con moto.

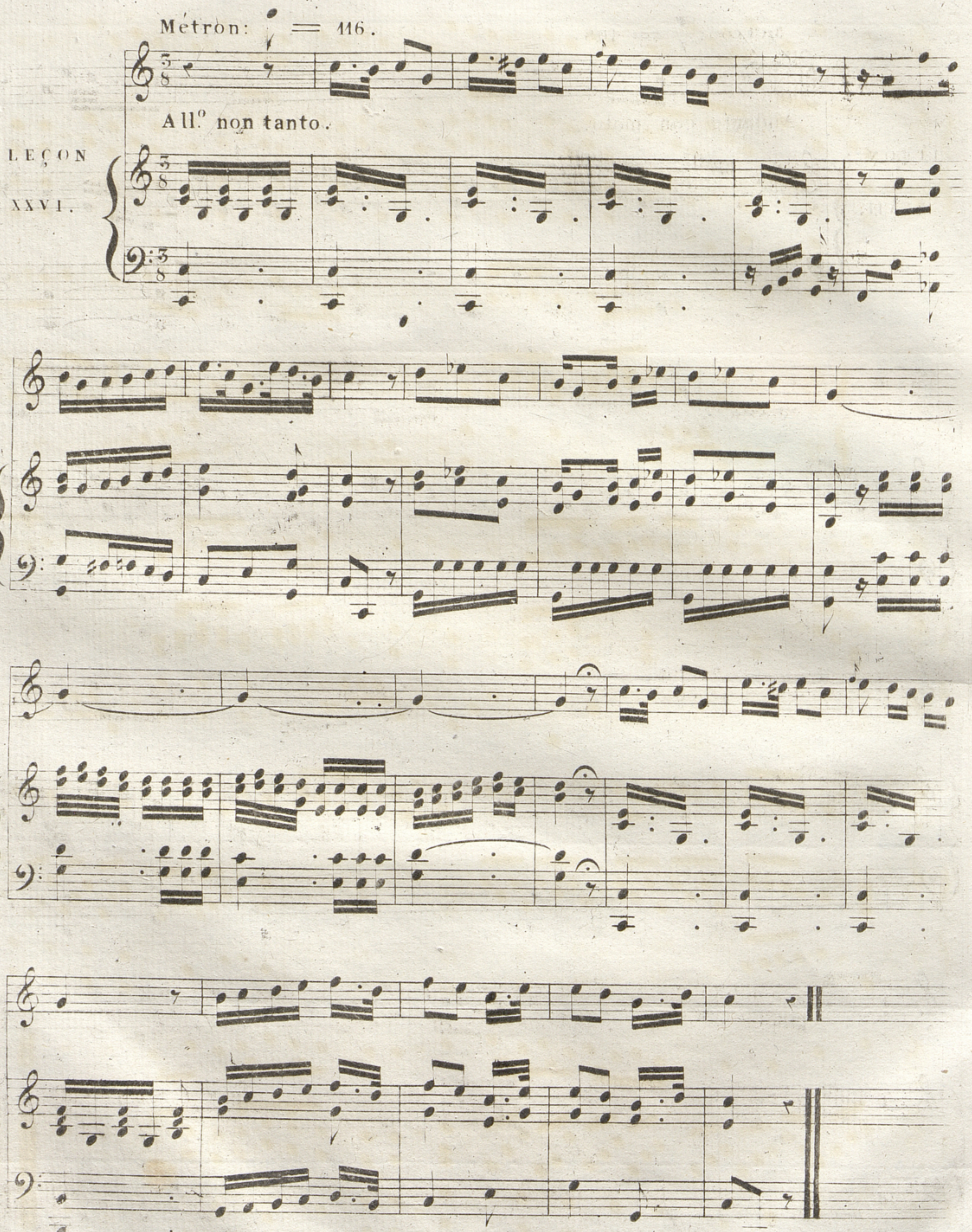
LEÇON XXIII.

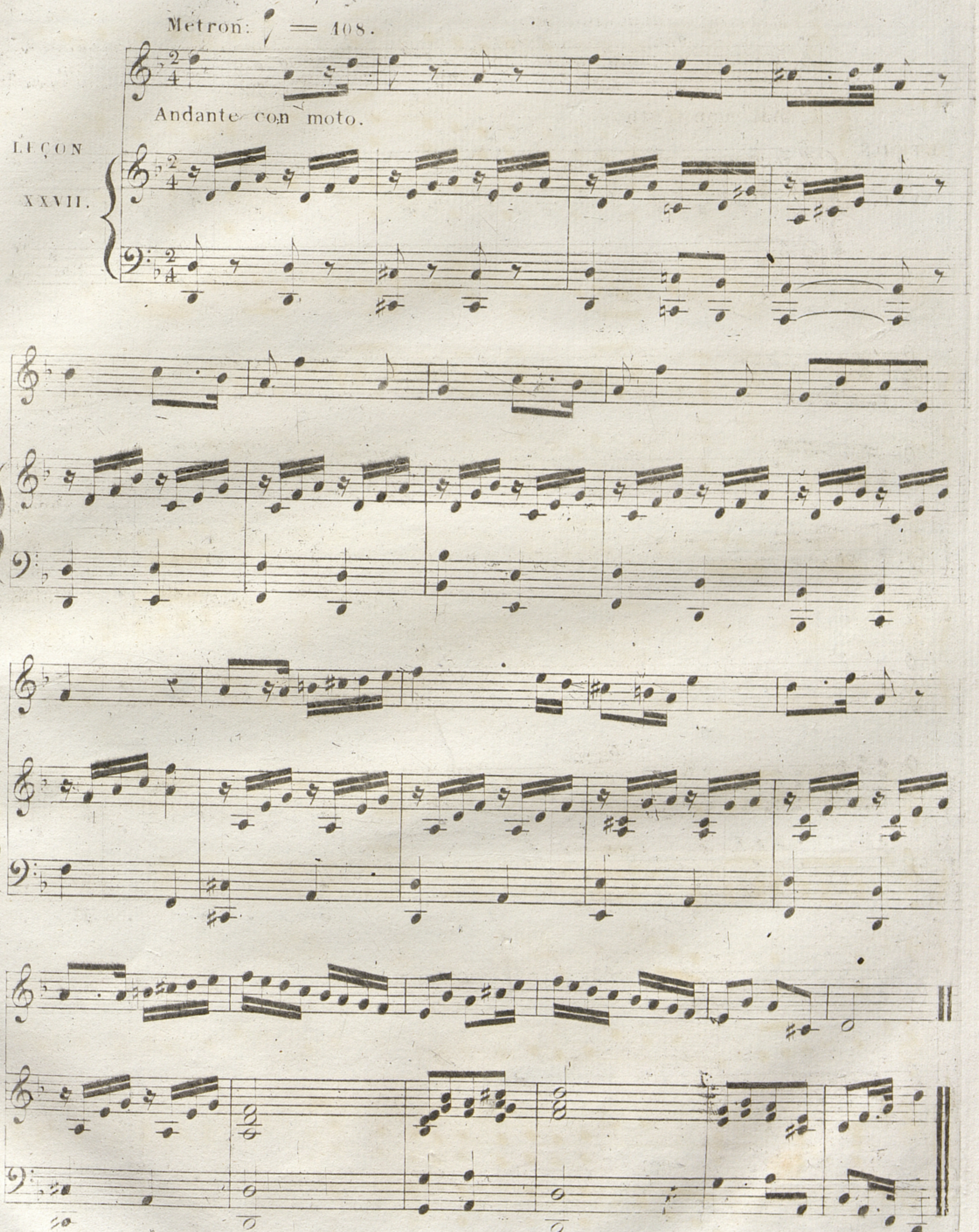


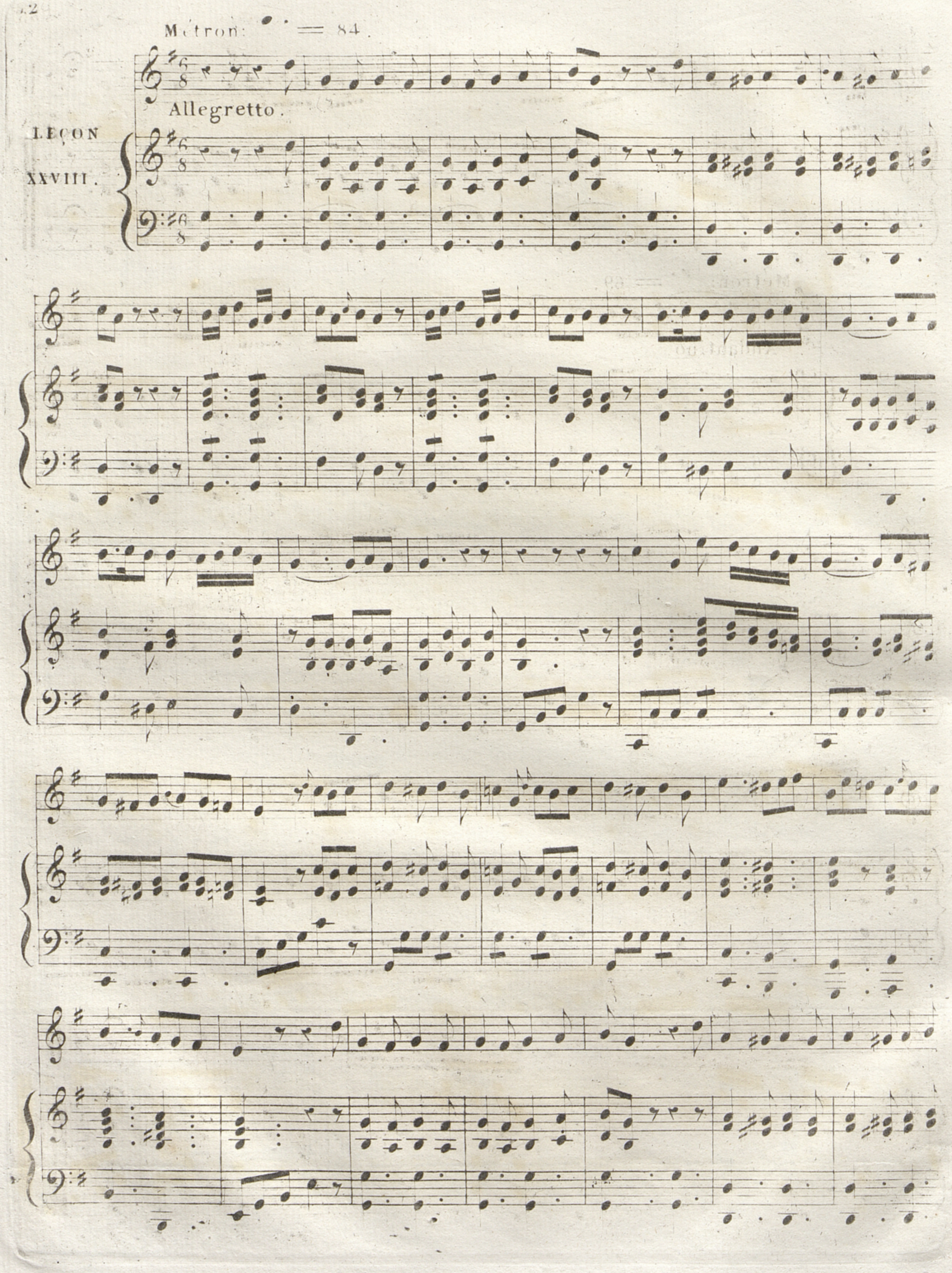
LEÇON XXIV.

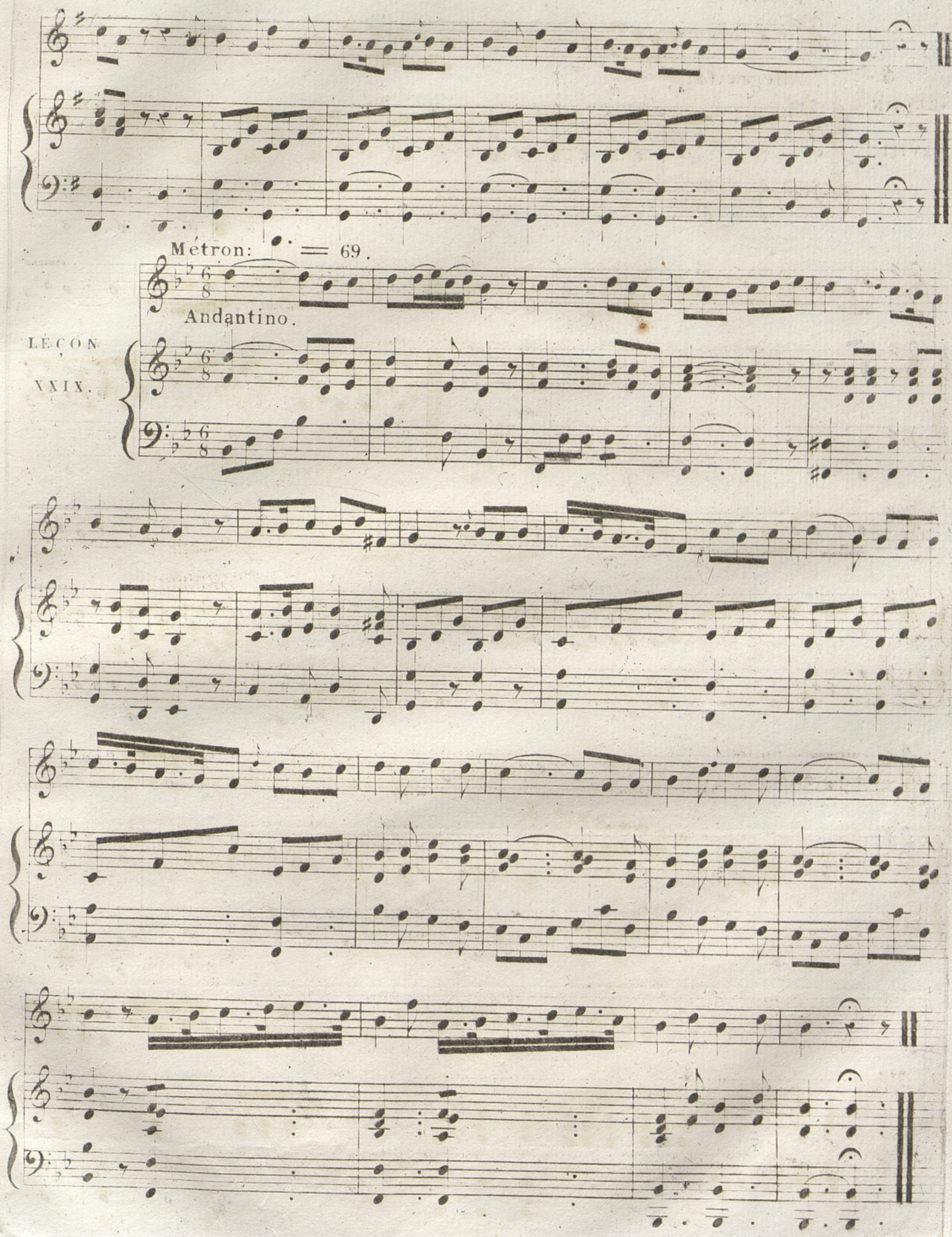


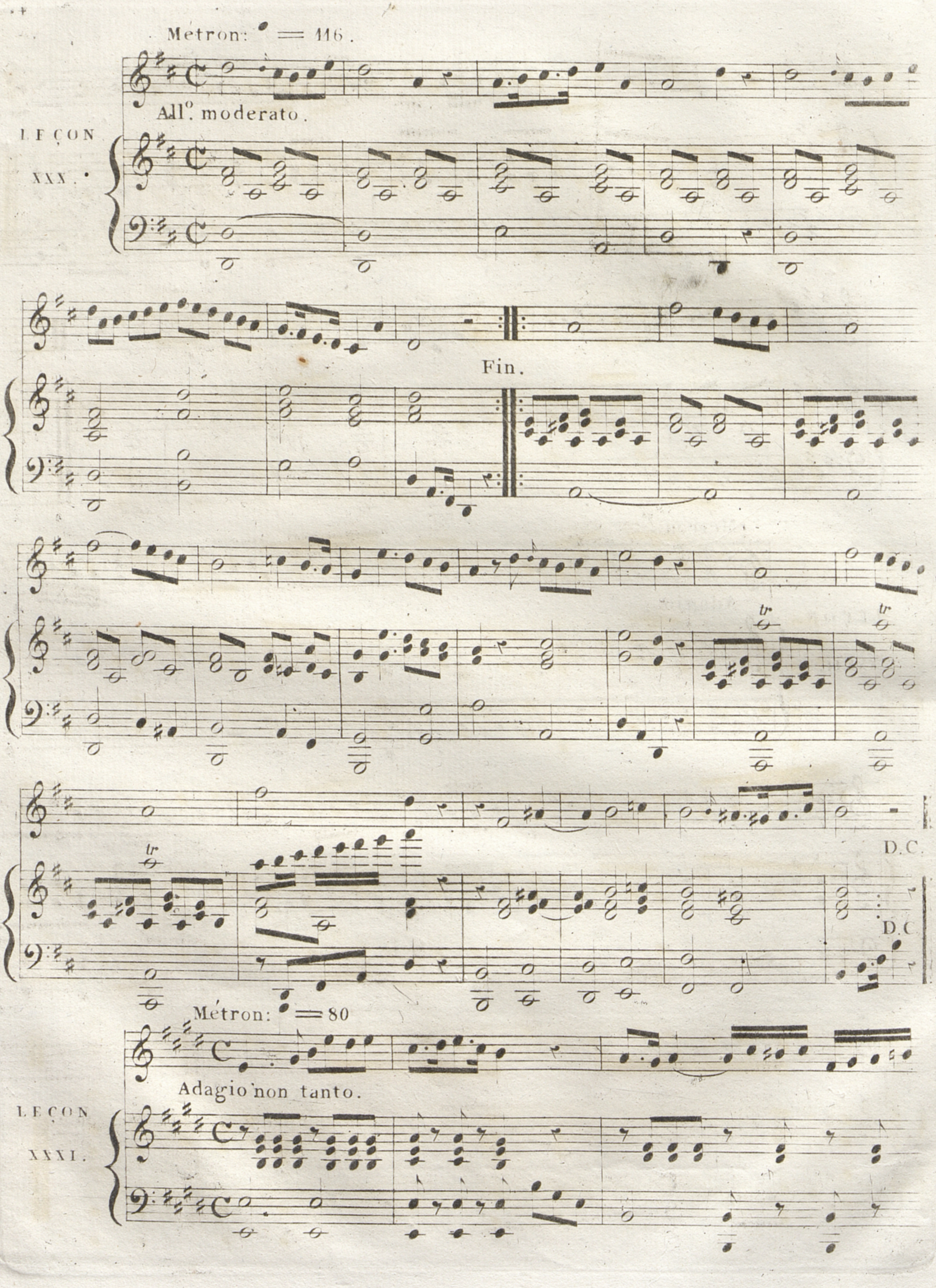

Métron: ♩ = 108.
All°. moderato.
LEÇON
XXV.

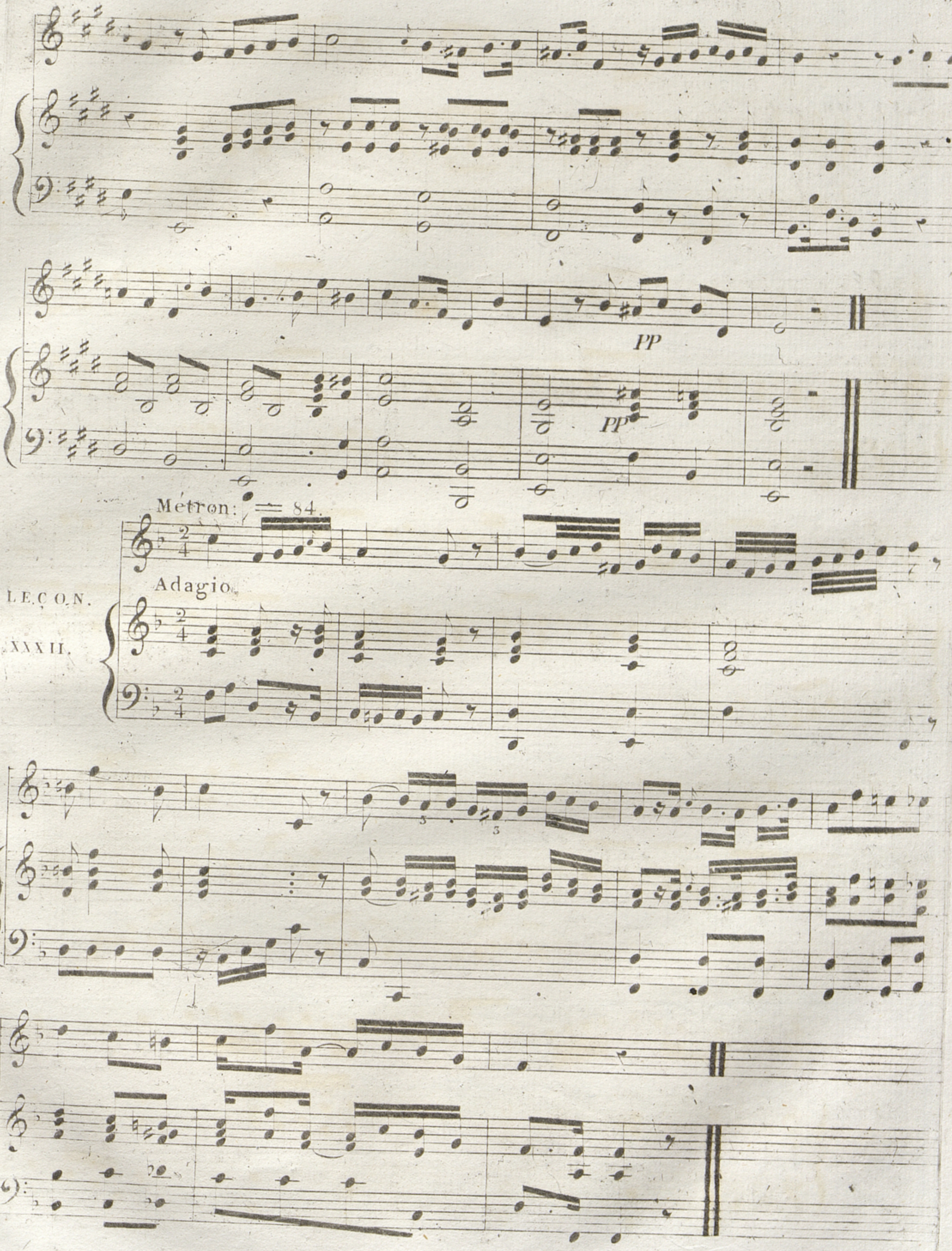

Métron: = 116.
All.o non tanto.
LEÇON
XXVI.

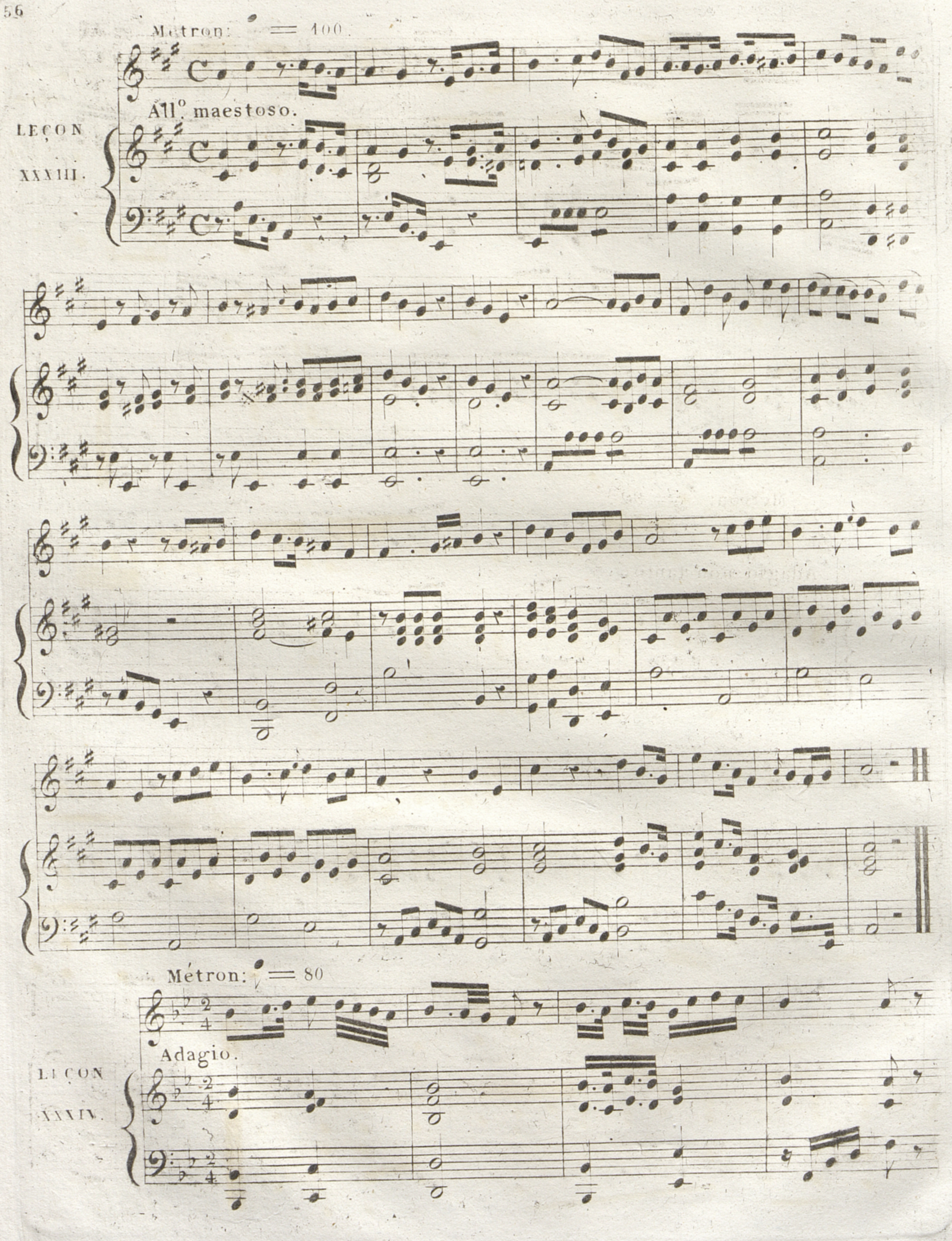

Metron: ♪ = 108.
Andante con moto.
LEÇON
XXVII.

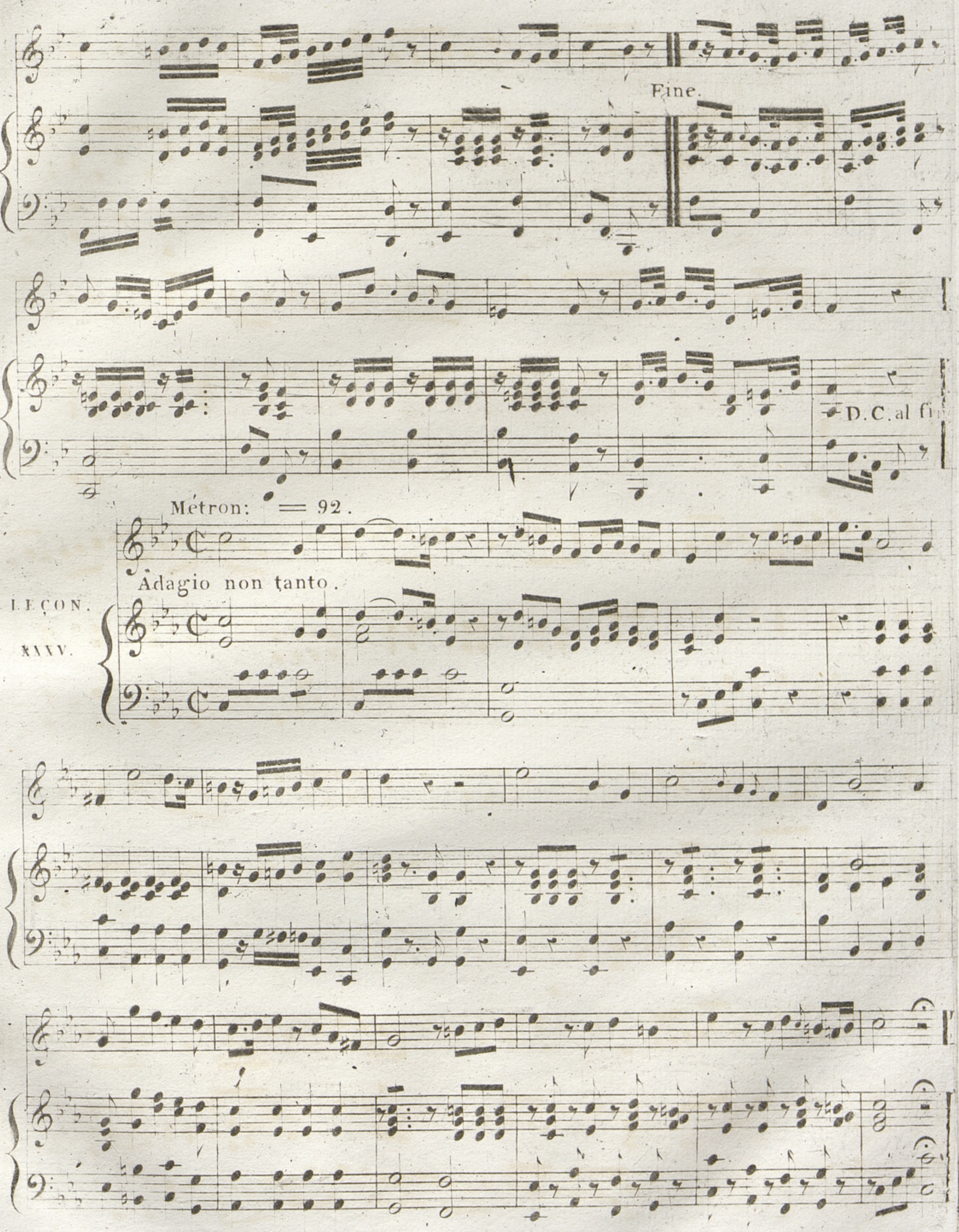

Metron: ♩. = 84.
Allegretto.
LEÇON
XXVIII.

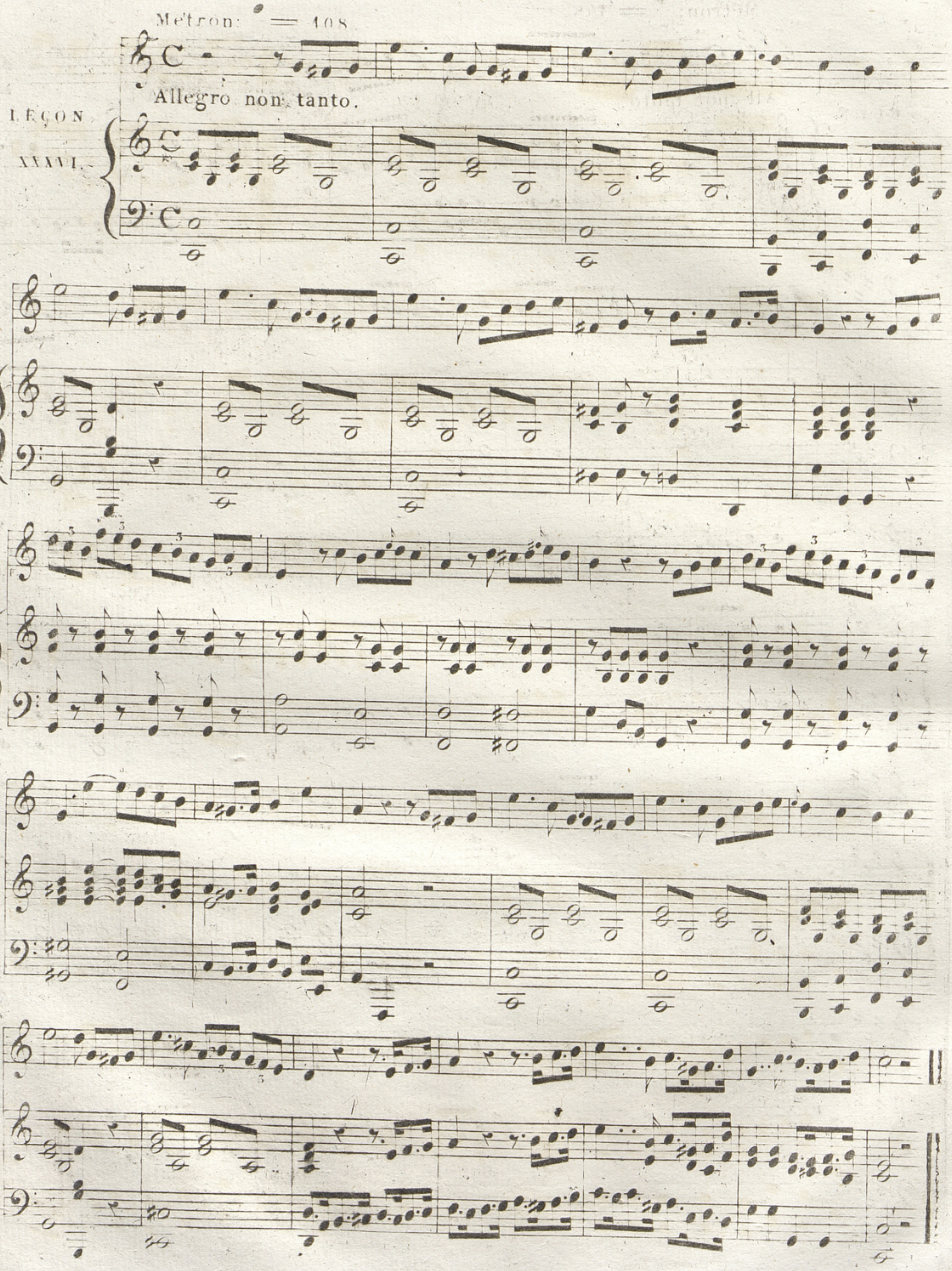

Métron: ♩. = 69.
Andantino.
LEÇON XXIX.


Métron: 𝅗𝅥 = 116.
All°. moderato.
LEÇON XXX.
Fin.
D.C.
D.C.
Métron: ♩ = 80
Adagio non tanto.
LEÇON XXXI.

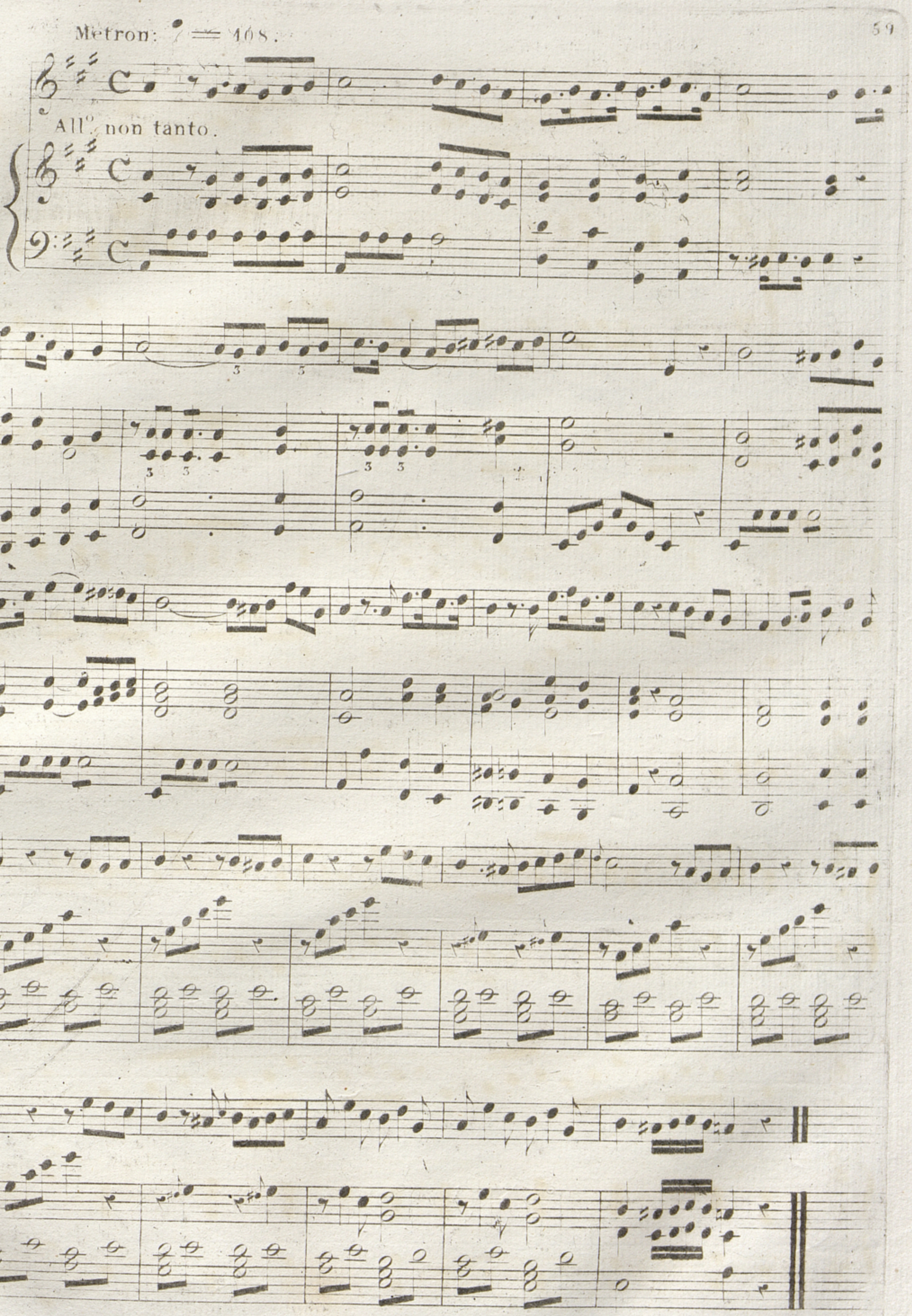

PP
PP
Metron: ♩ = 84.
Adagio
LEÇON.
XXXII.

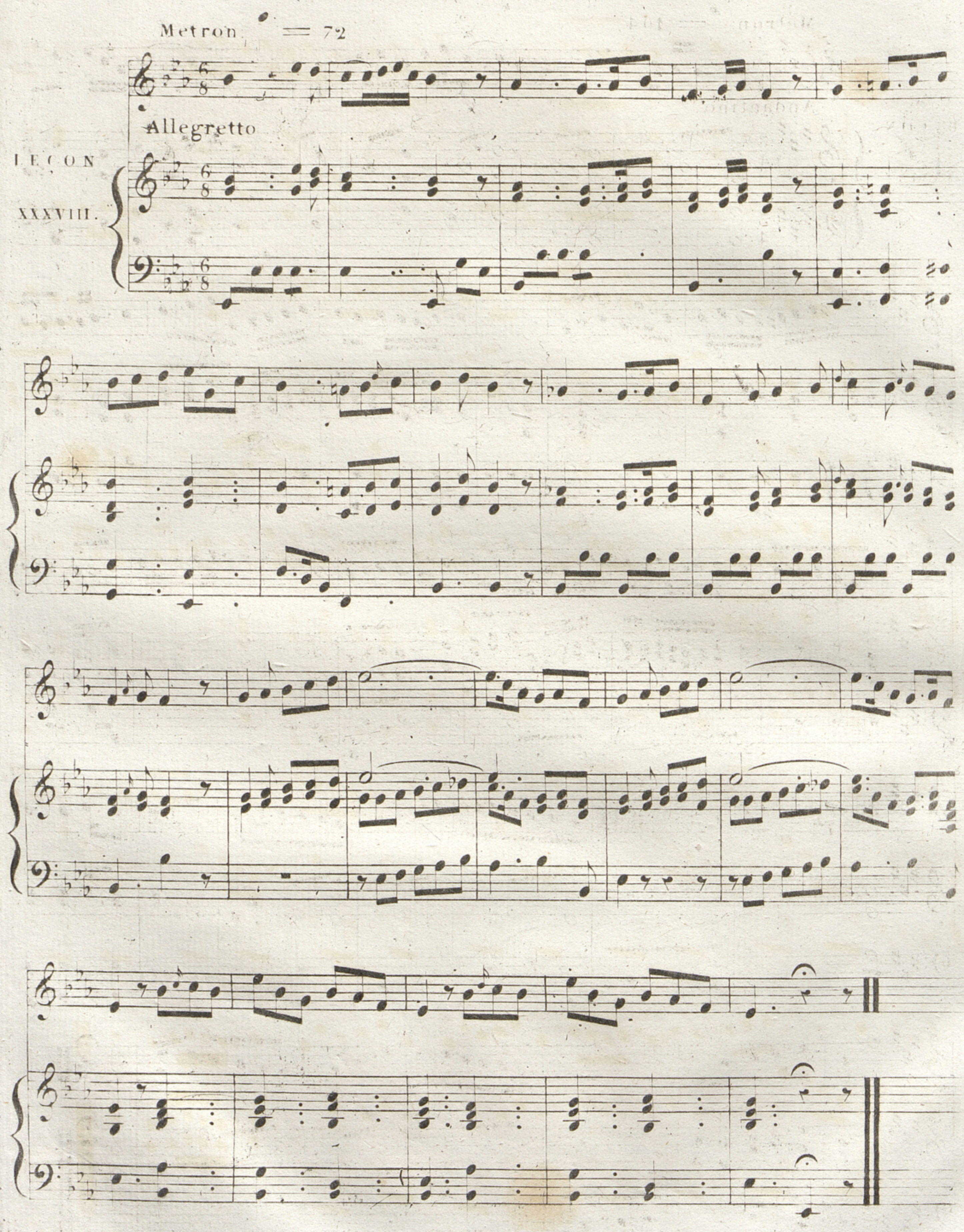

Métron: 𝅗𝅥 = 100.
Allº maestoso.
LEÇON
XXXIII.
Métron: ♪ = 80
Adagio.
LEÇON
XXXIV.

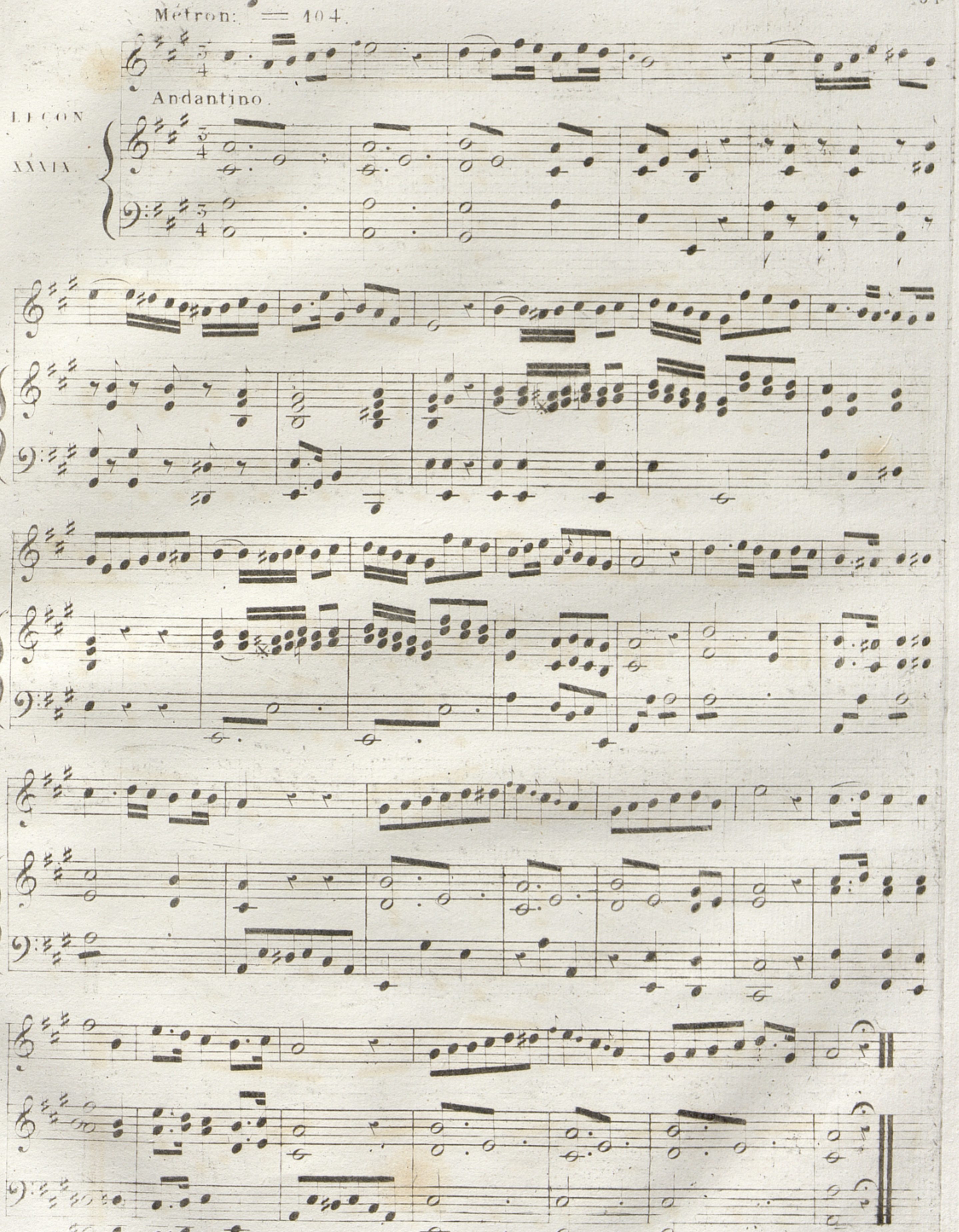

Fine.
D.C. al fin
Métron: = 92.
Adagio non tanto.
LEÇON.
XXXV.
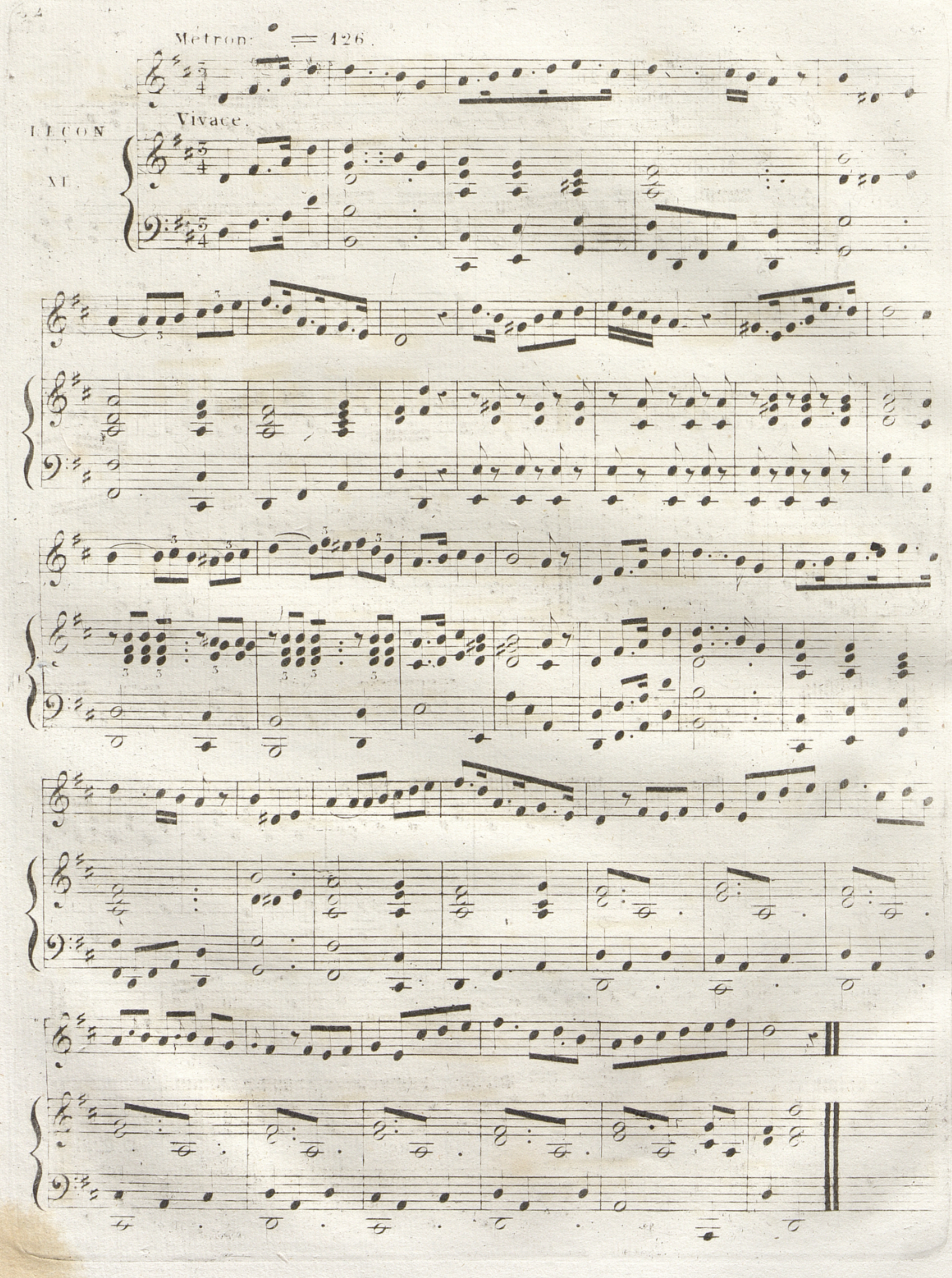

Métron: 𝅘𝅥 = 108
Allegro non tanto.
LEÇON
XXXVI.

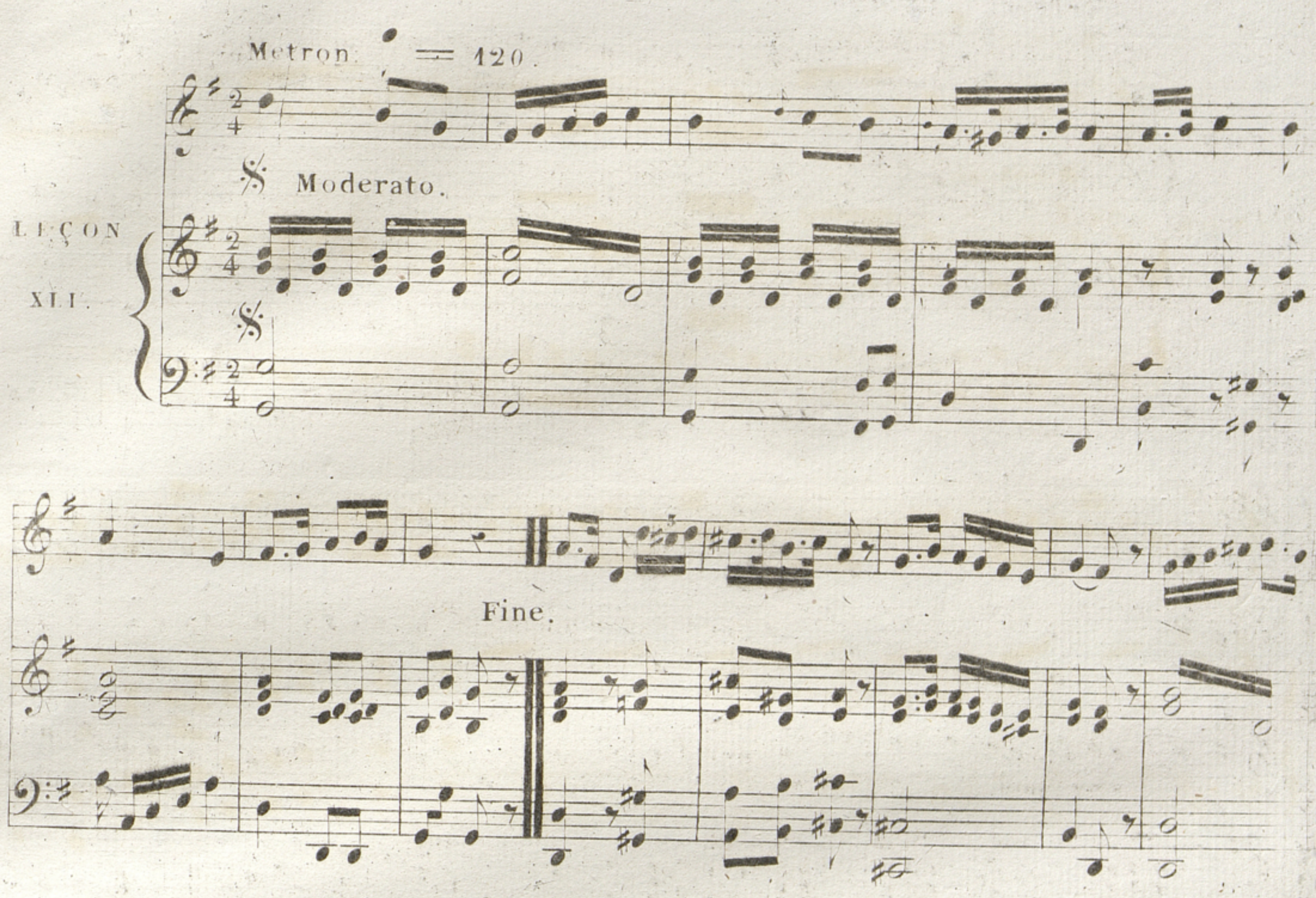
LEÇON XXXVII.

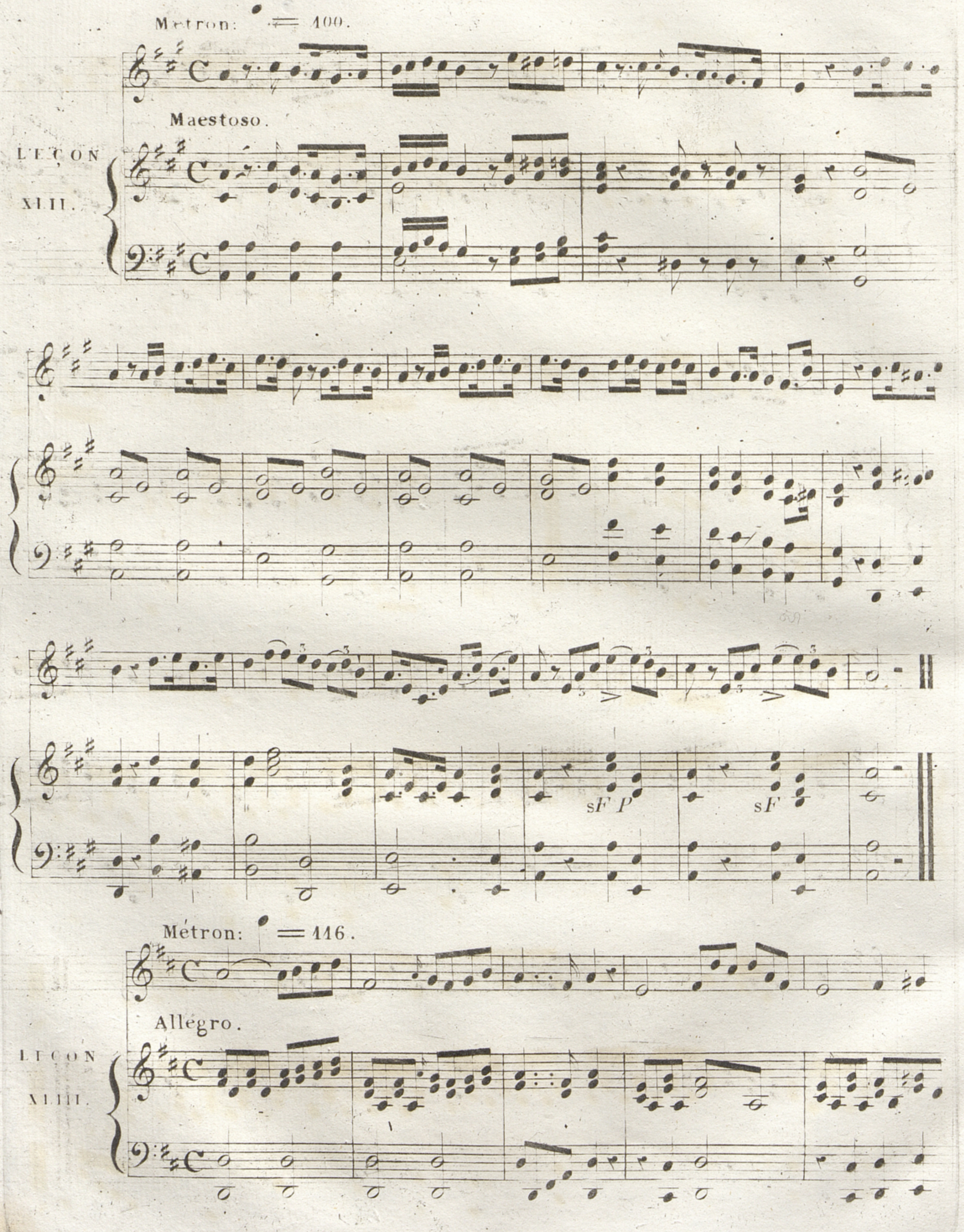


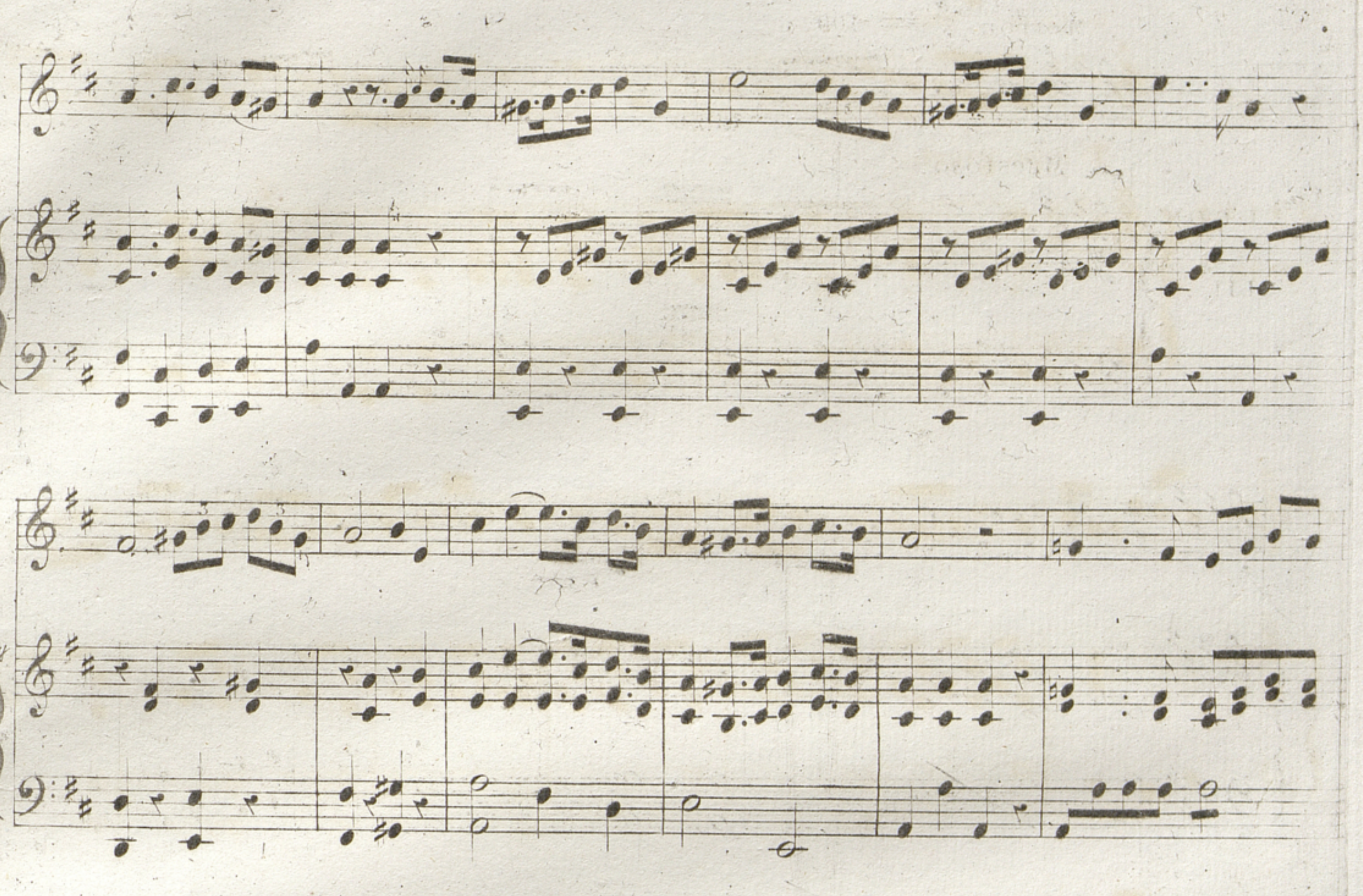

Metron. = 72
Allegretto
LEÇON
XXXVIII.

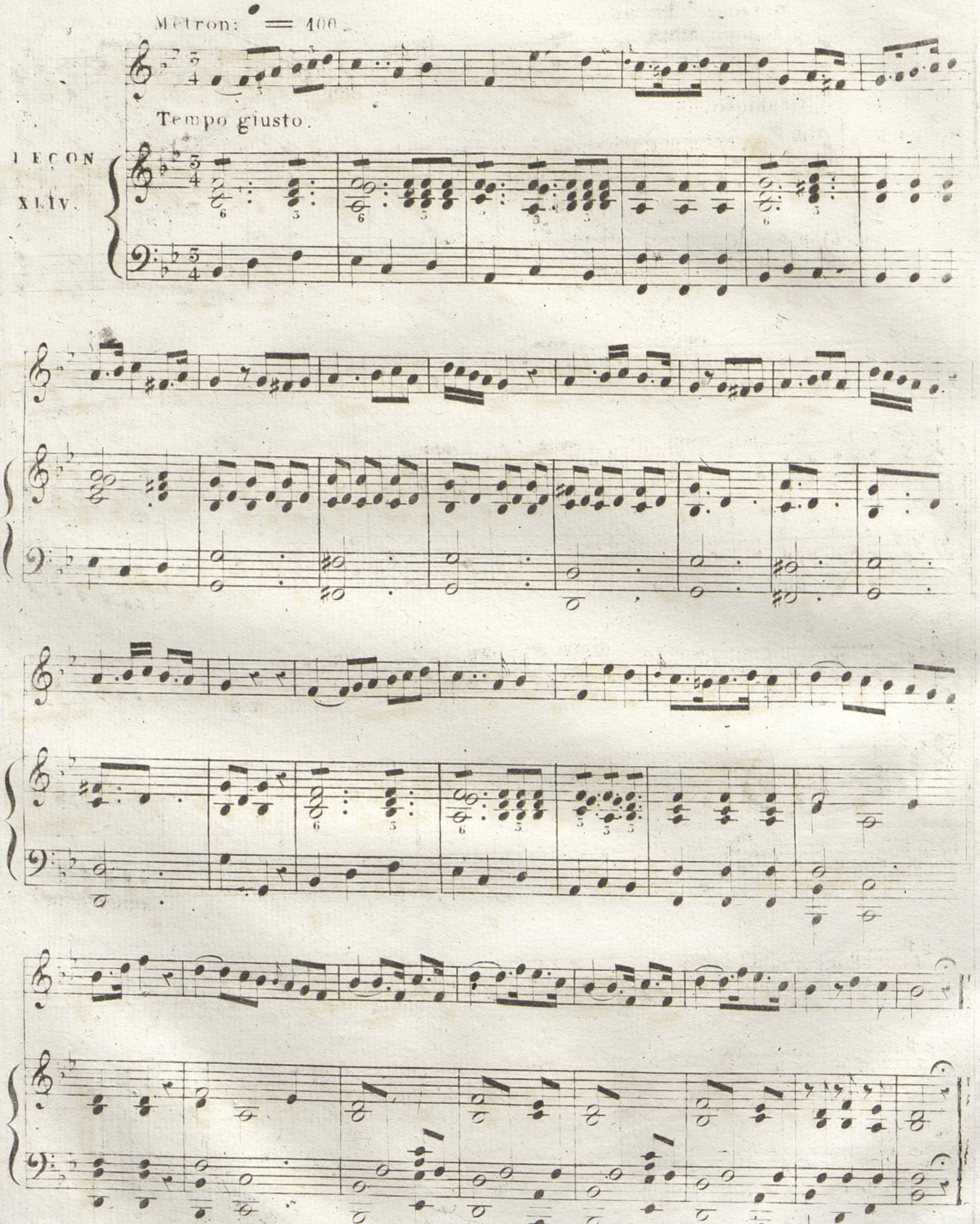

Métron: = 104
Andantino
LEÇON
XXXIX

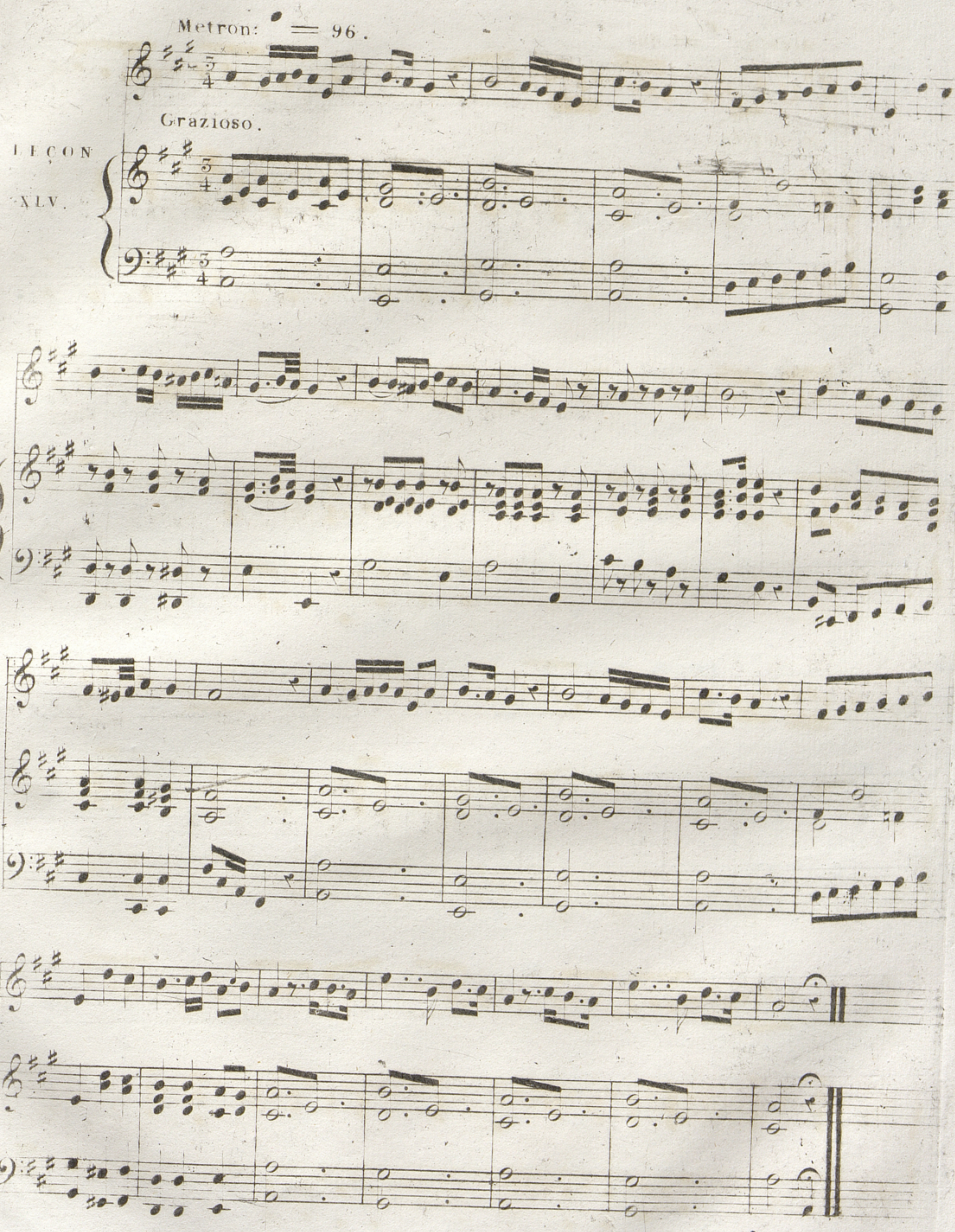

Métron: = 126.
LEÇON
XI.
Vivace.

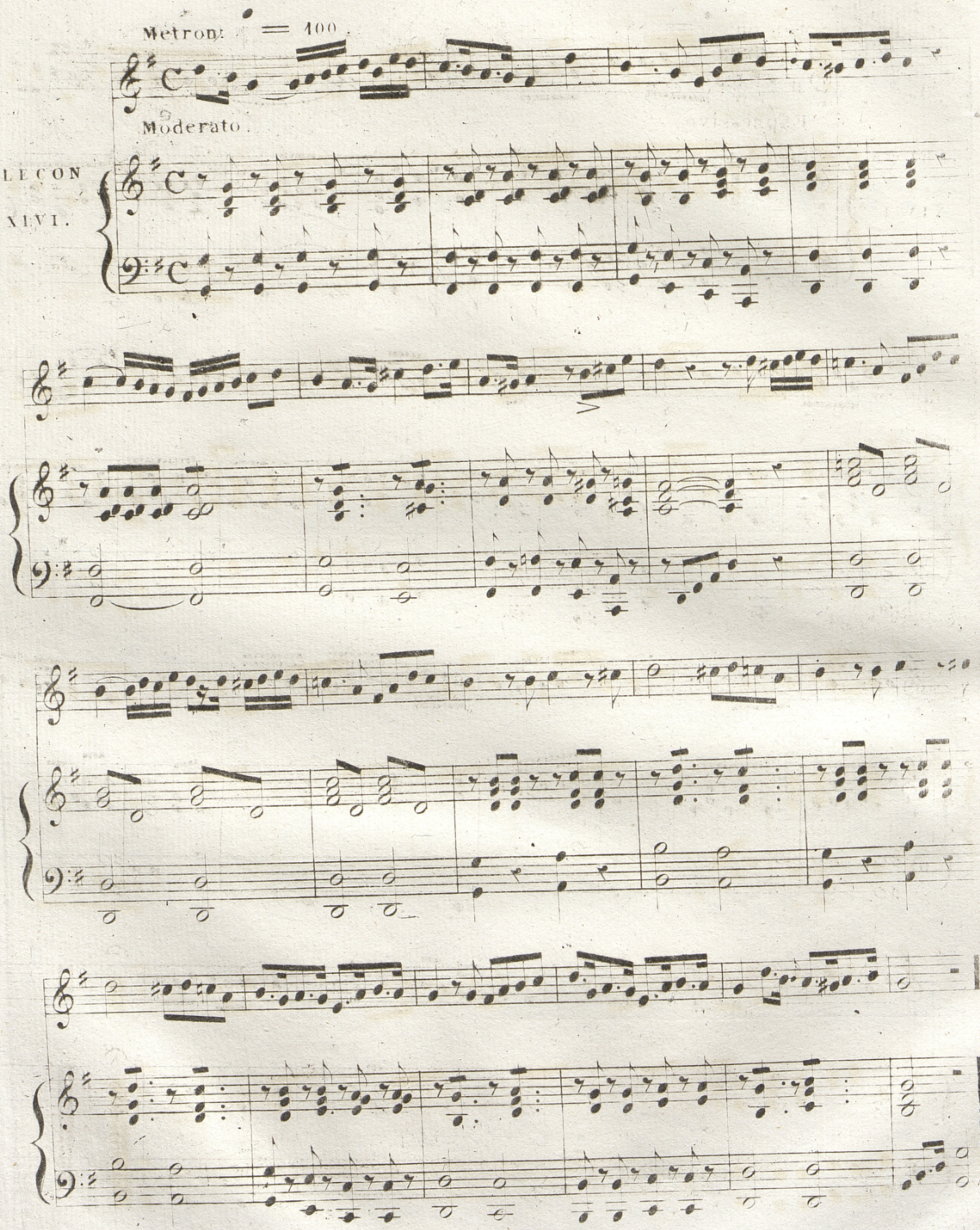

Metron. = 120.
Moderato.
LEÇON
XLI.
Fine.
D.C. al fin


Metron: ♩ = 100.
Maestoso.
LEÇON XLII.
sF P
sF
Métron: ♩ = 116.
Allegro.
LEÇON XLIII.

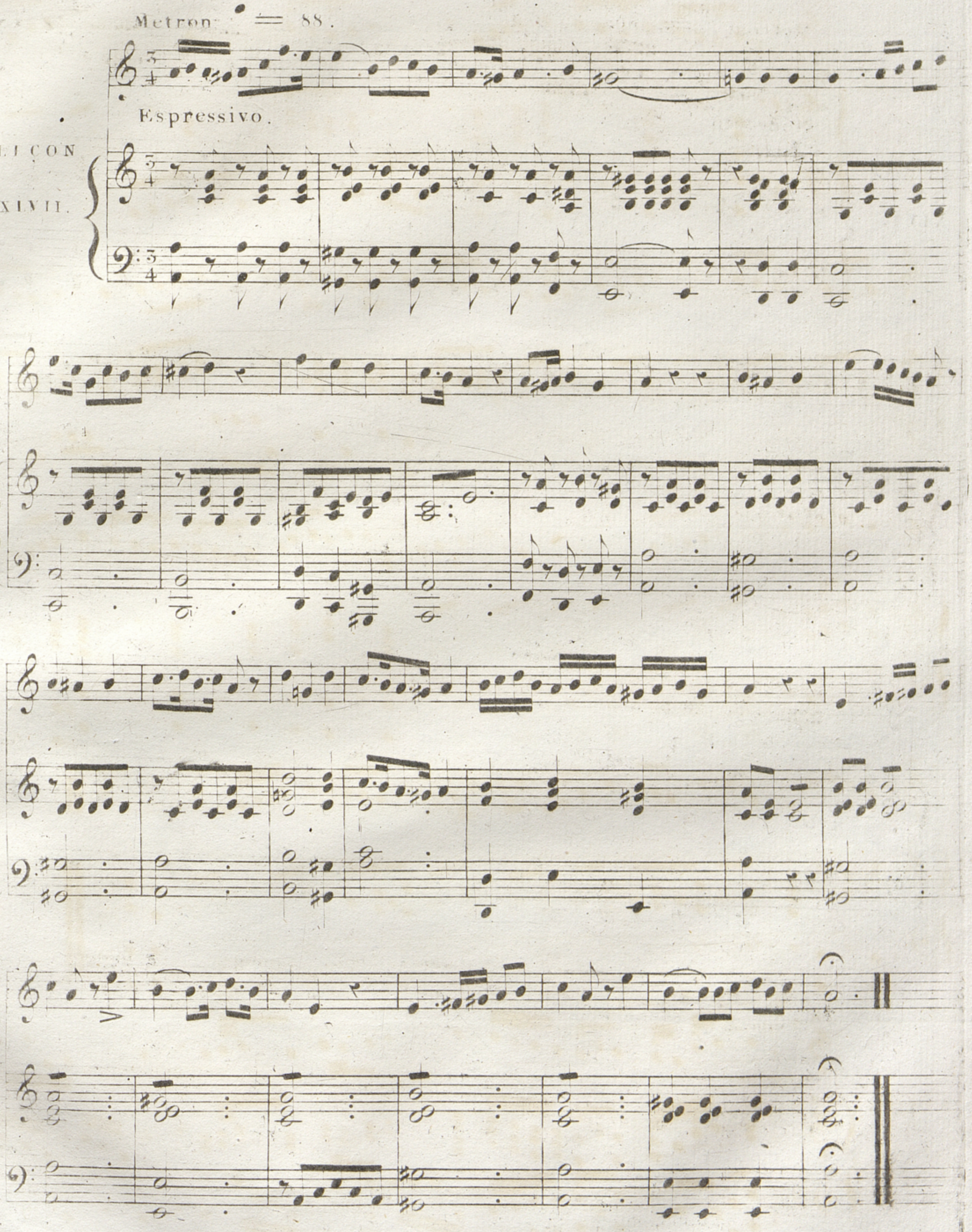


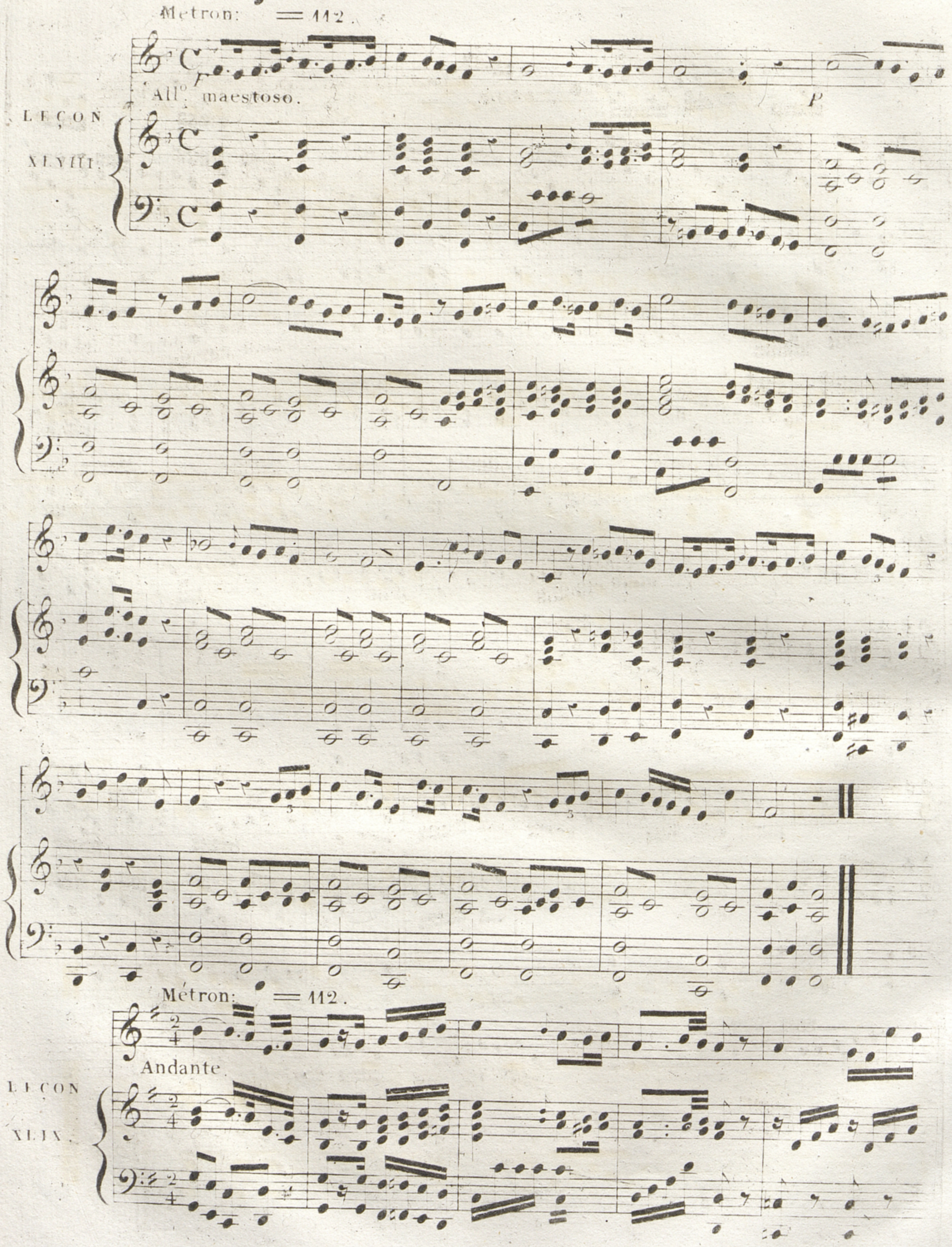

Métron: ♩ = 100
Tempo giusto.
LEÇON XLIV.

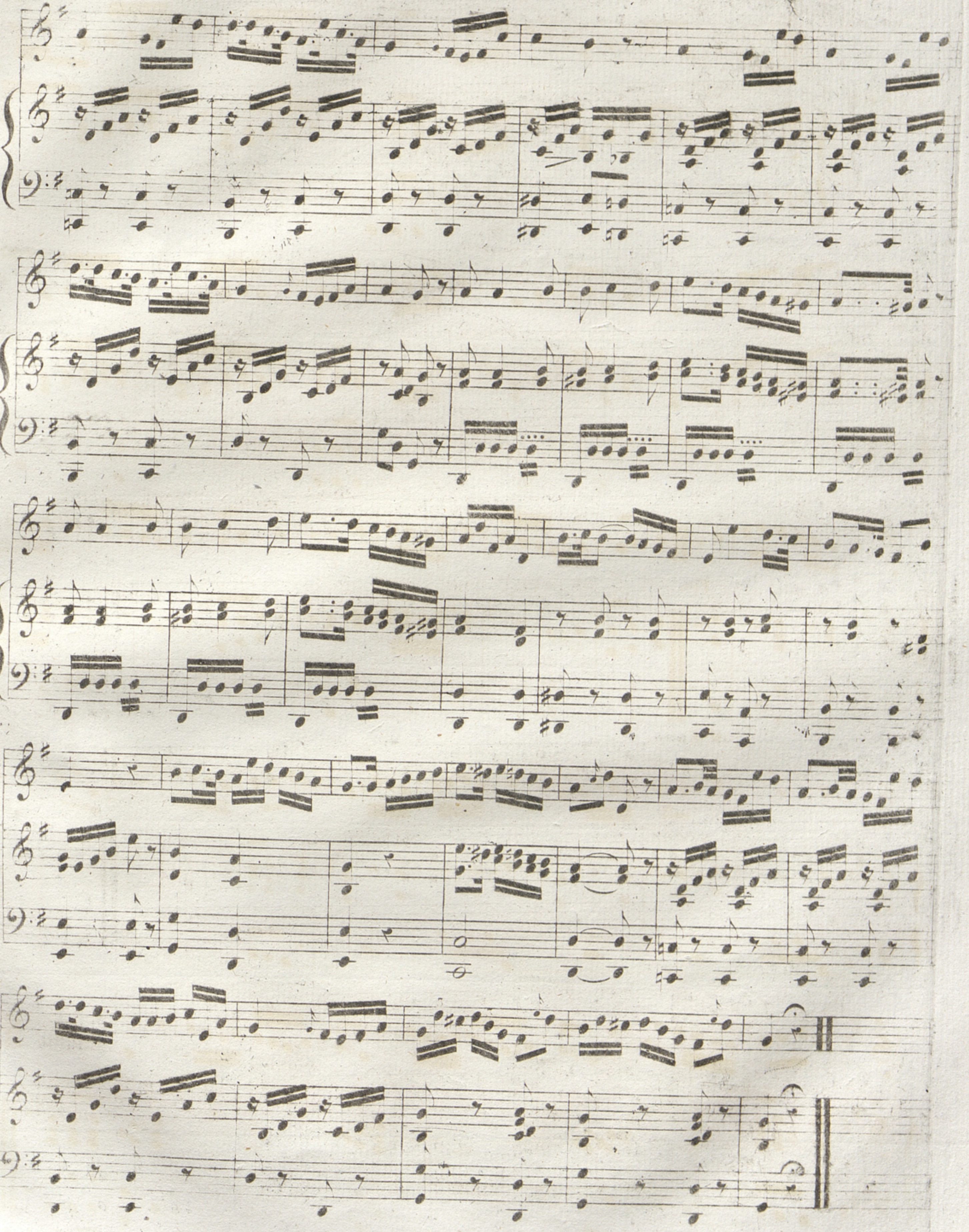

Metron: ♩ = 96.
Grazioso.
LEÇON
XLV.
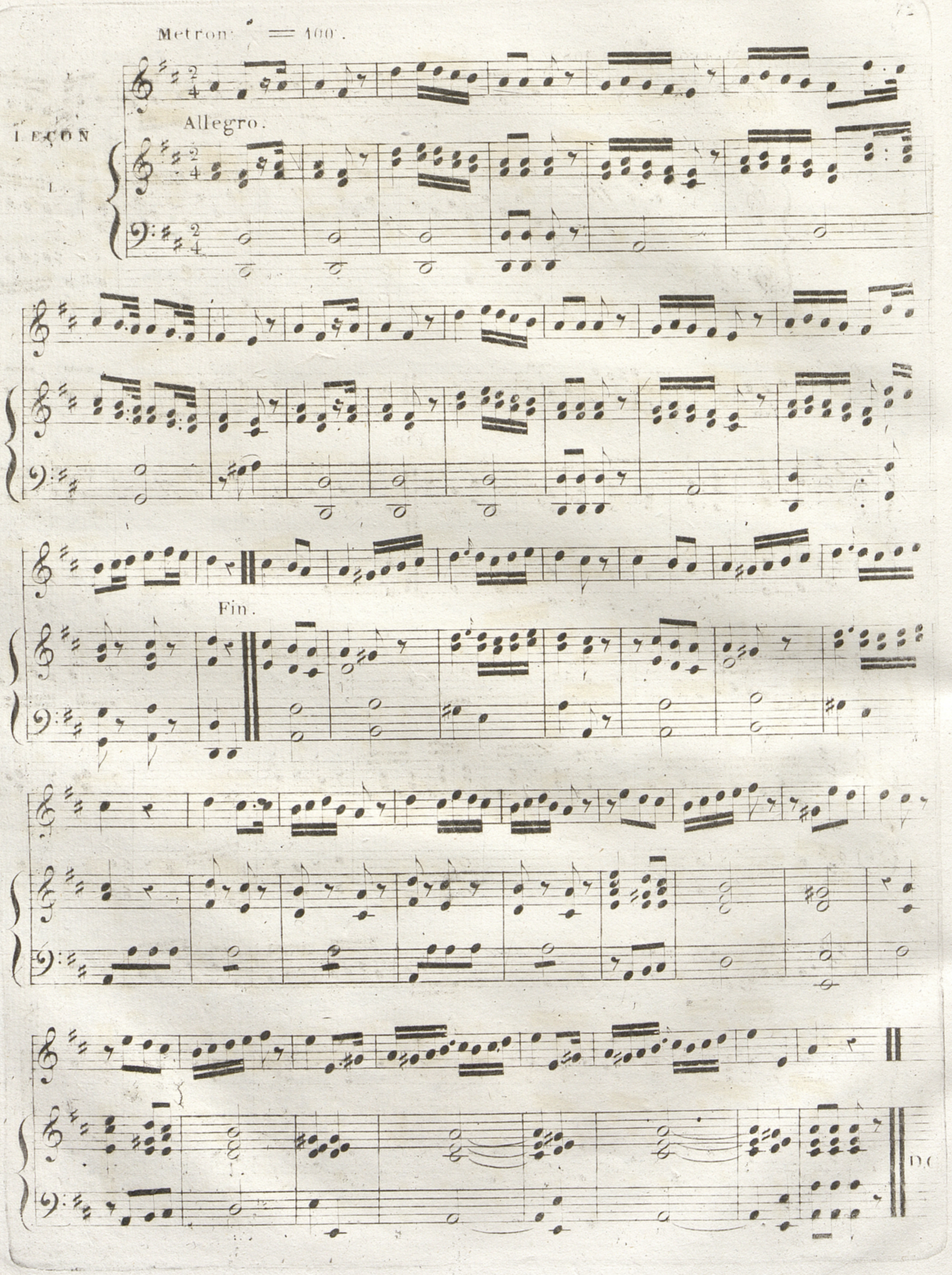

Metron: = 100
Moderato
LEÇON
XLVI.

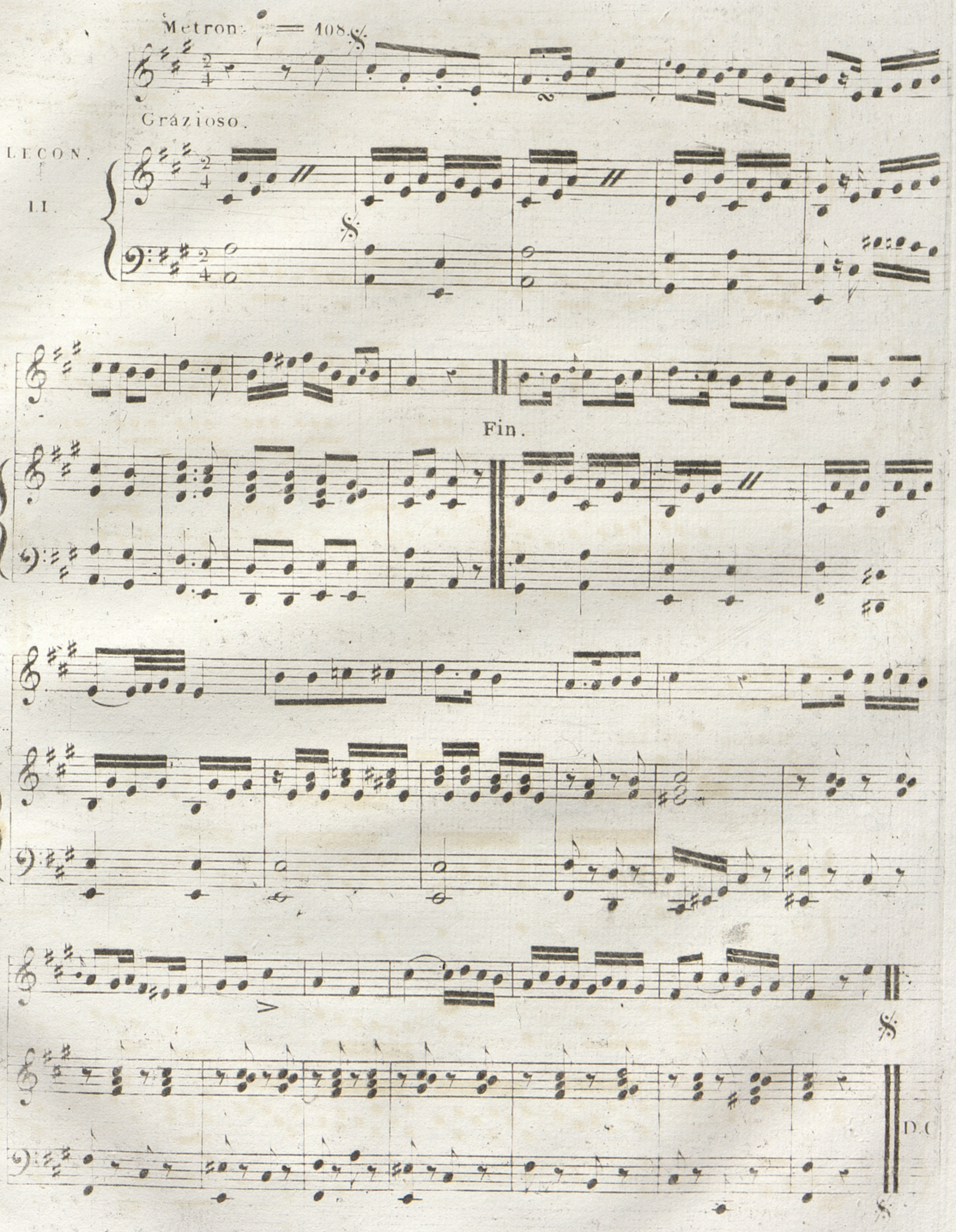
LEÇON XLVII.
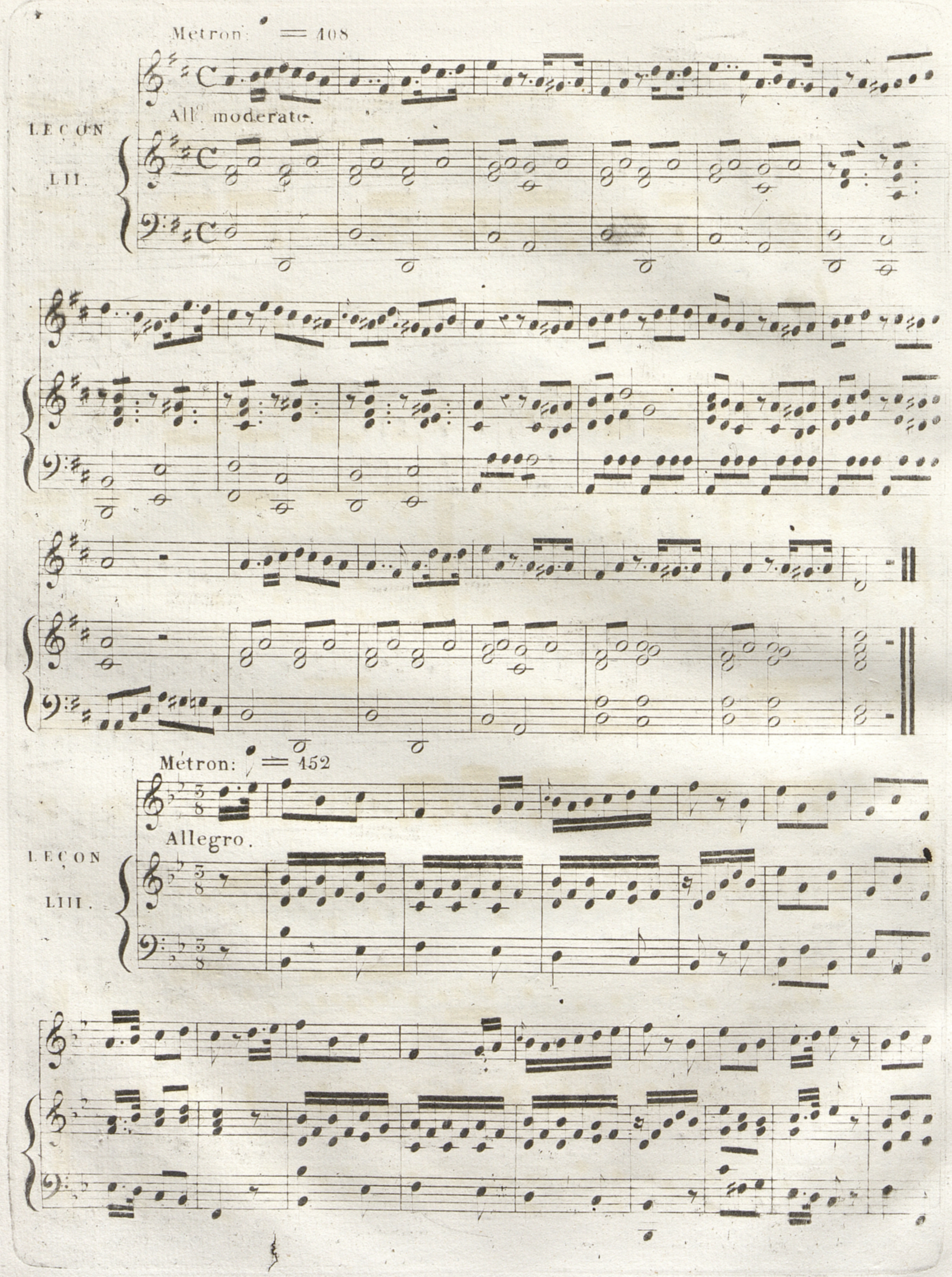


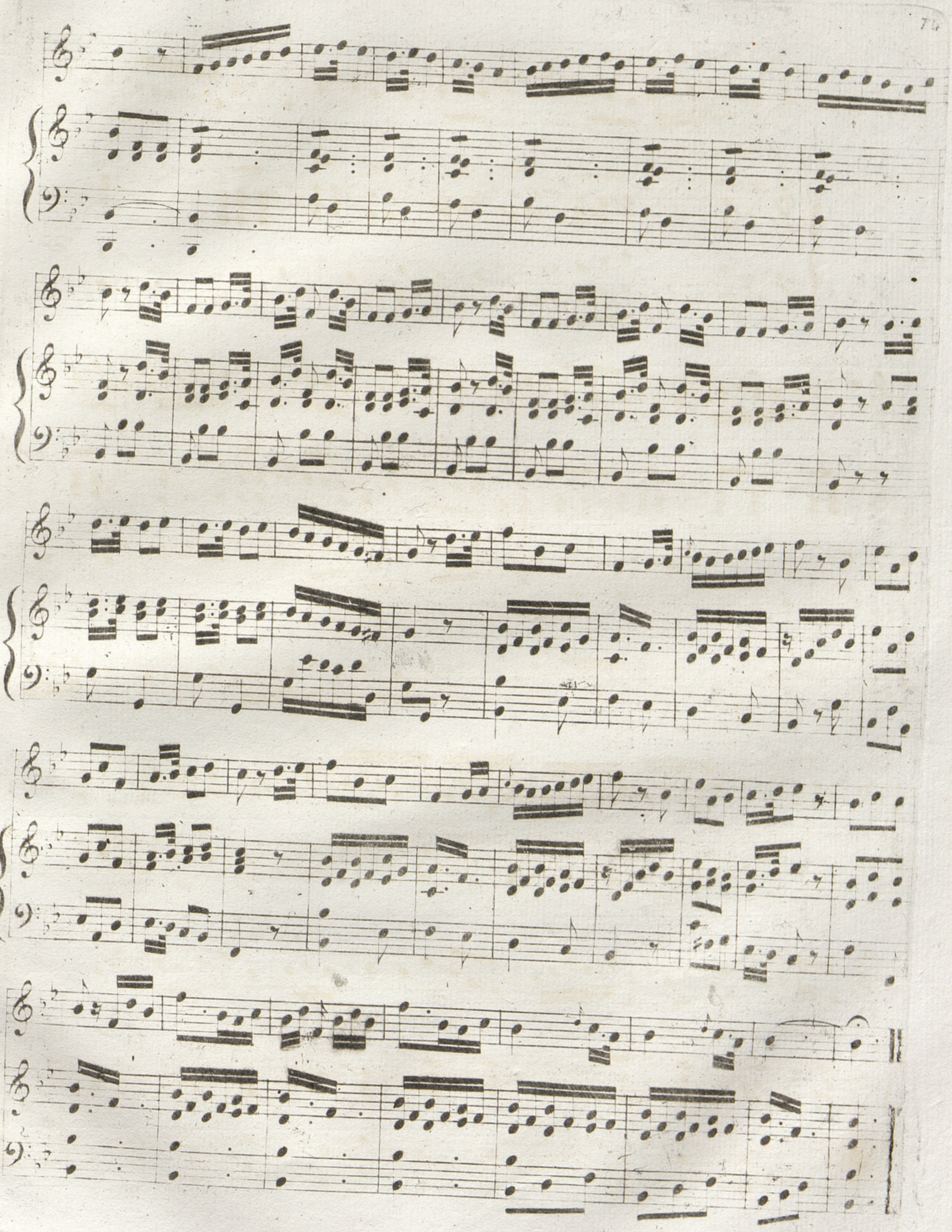

Metron: = 112.
All° maestoso.
p
LEÇON
XLVIII.
Métron: = 112.
Andante.
LEÇON
XLIX.

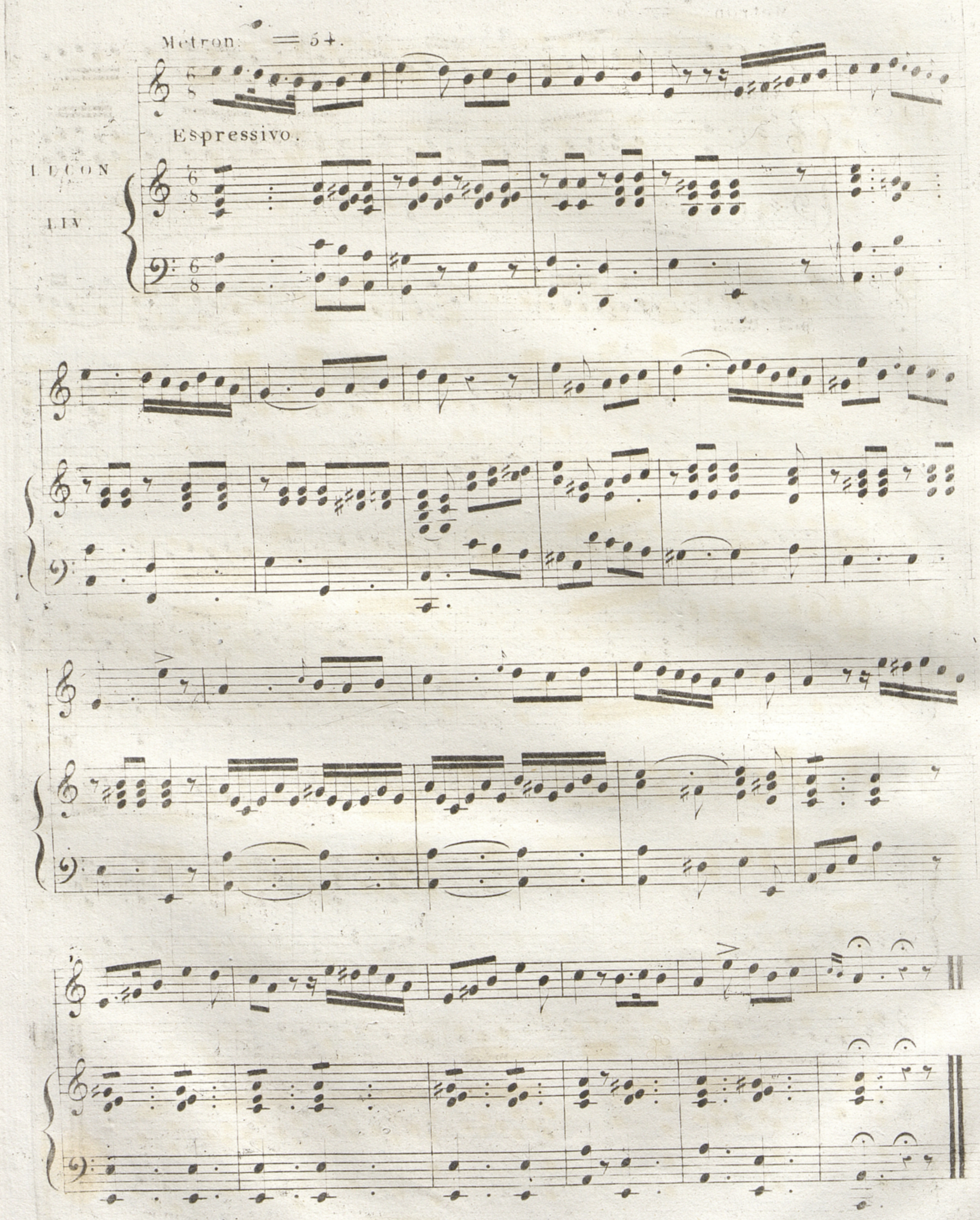


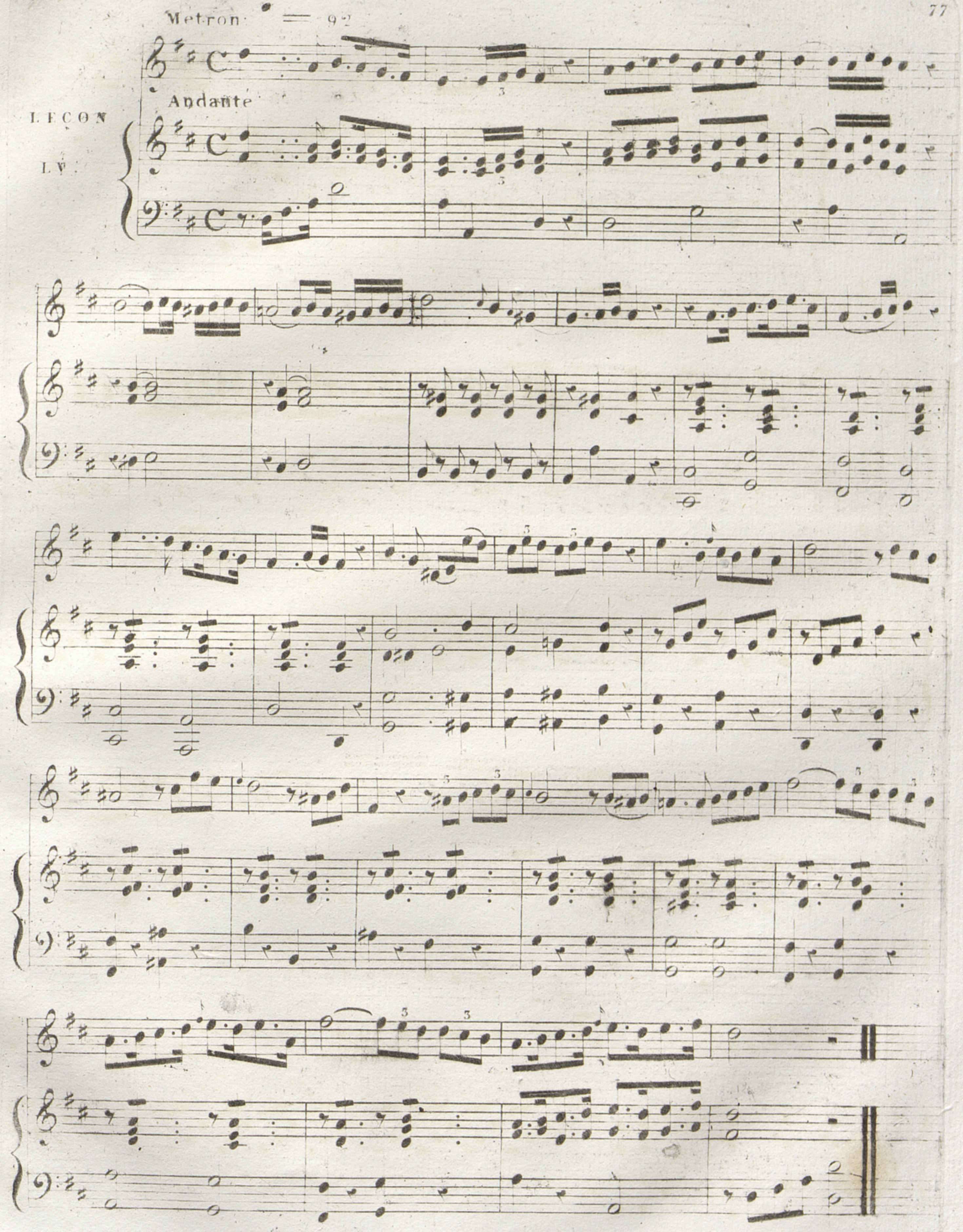

72
Metron: = 100.
LEÇON
I.
Allegro.
Fin.
D.C

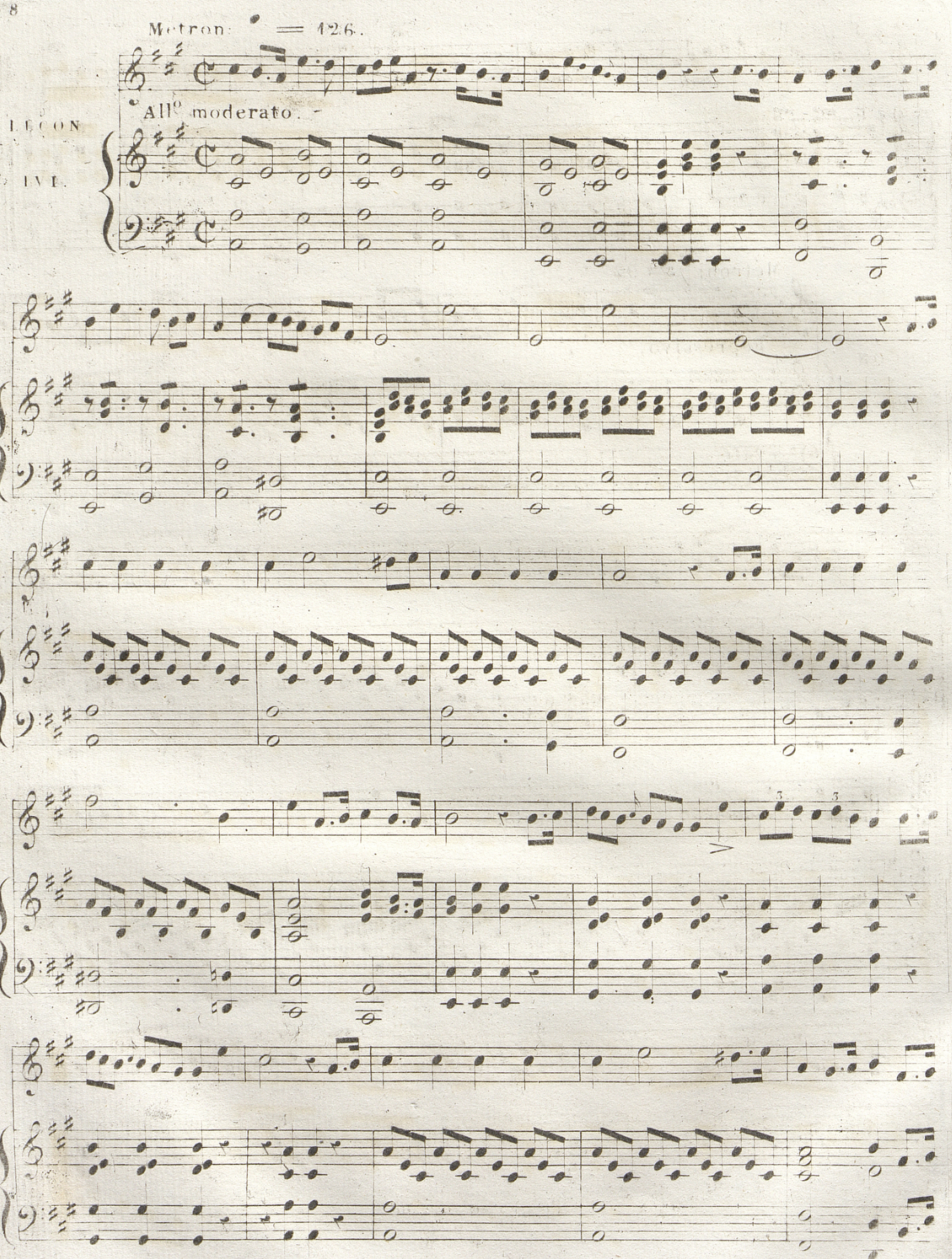

Metron. = 108
Grazioso.
LECON.
II.
Fin.
D.C.


Metron: = 108
All° moderato.
LEÇON
LII.
Metron: = 152
Allegro.
LEÇON
LIII.

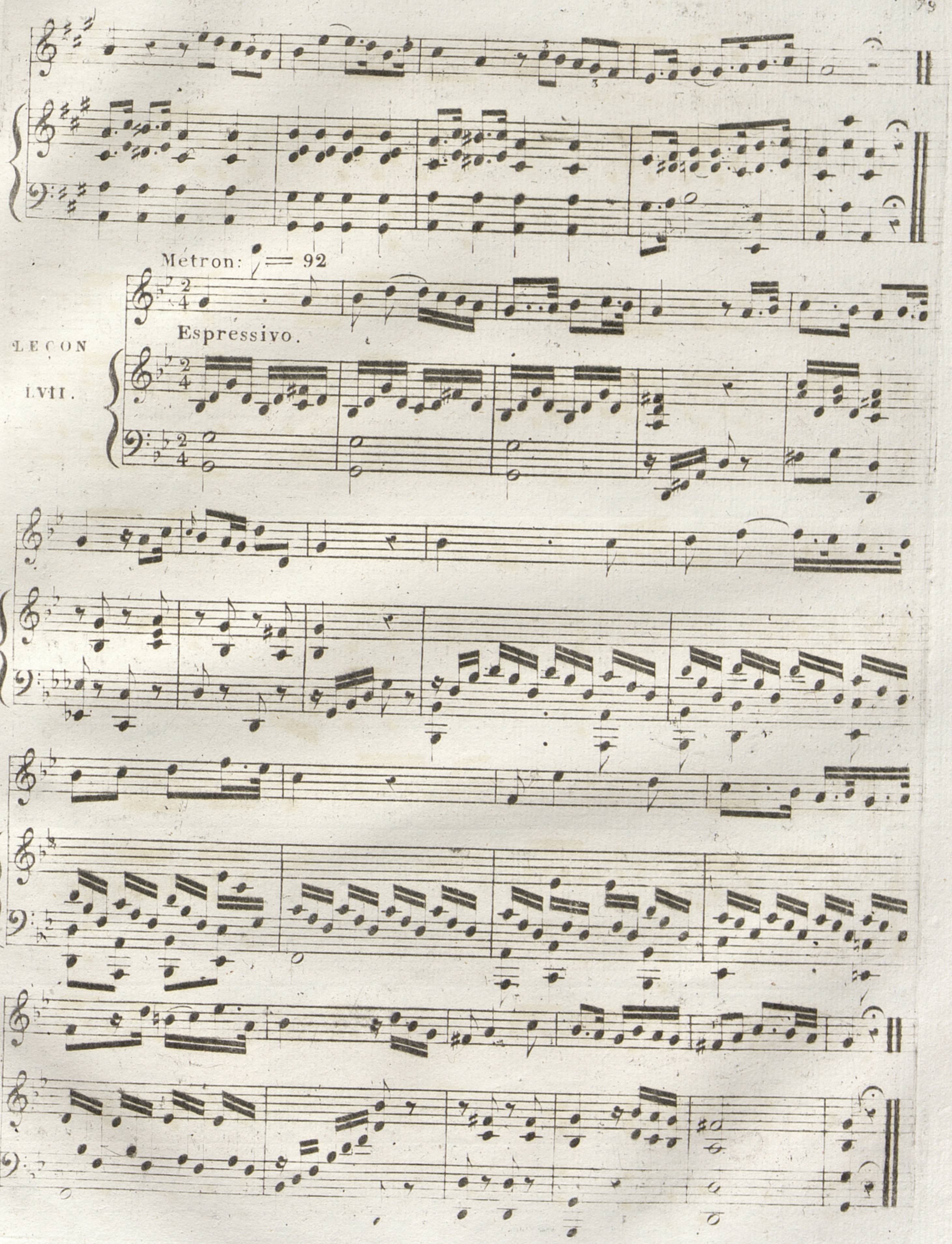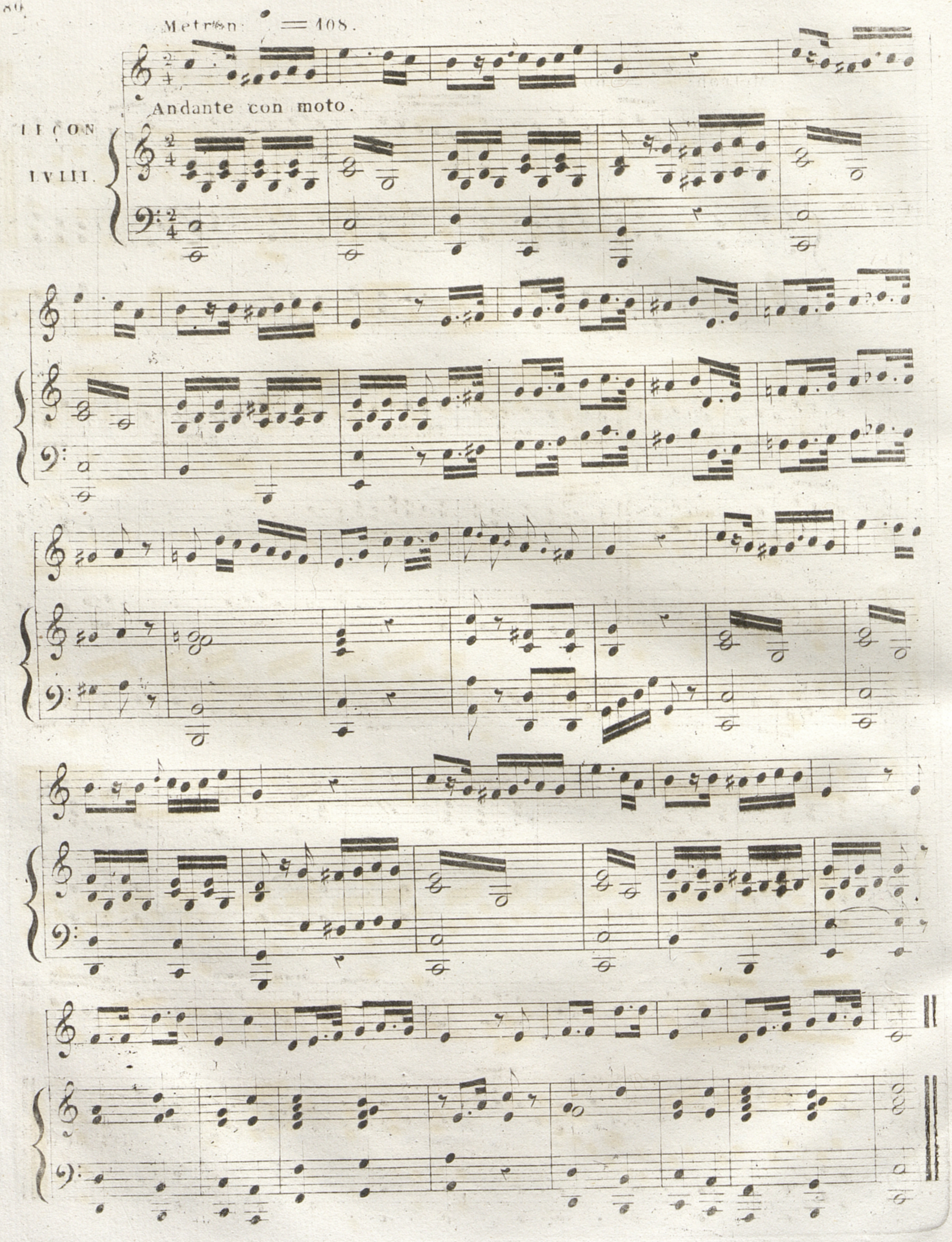



Metron: = 54.
Espressivo.
LEÇON
LIV.

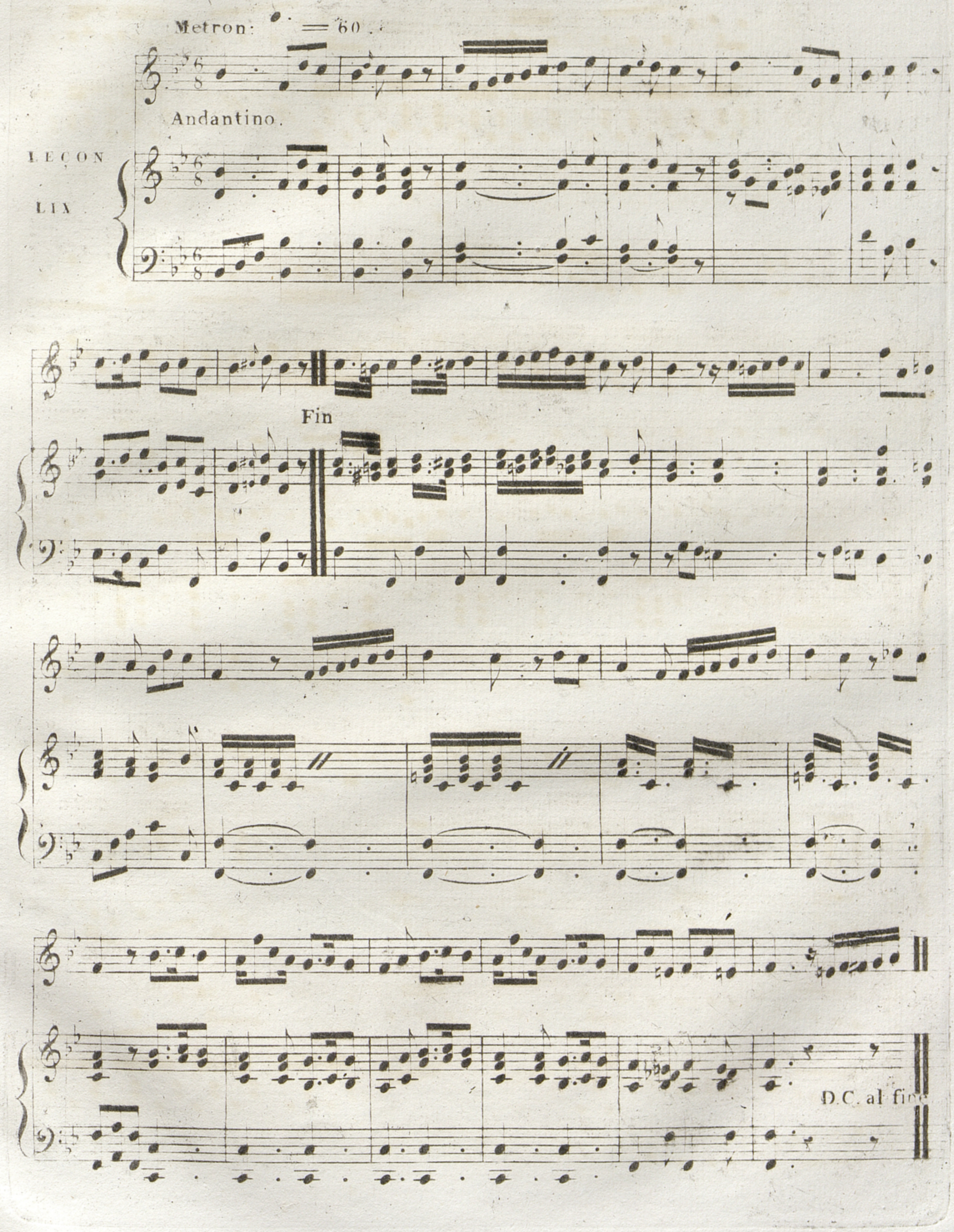

Metron = 92
Andante
LEÇON LV.

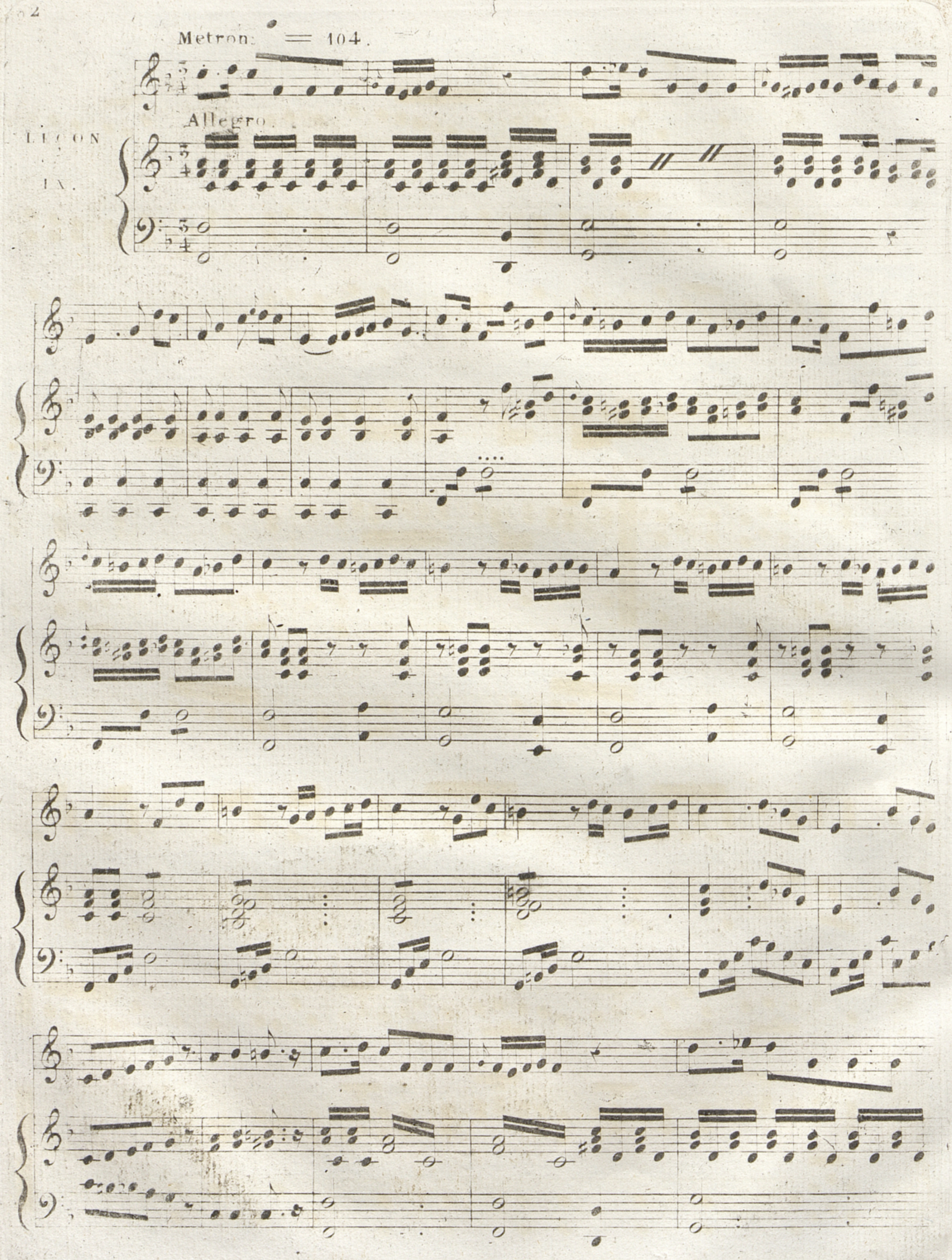

Metron: ♩ = 126.
All^o moderato.
LEÇON XVI.

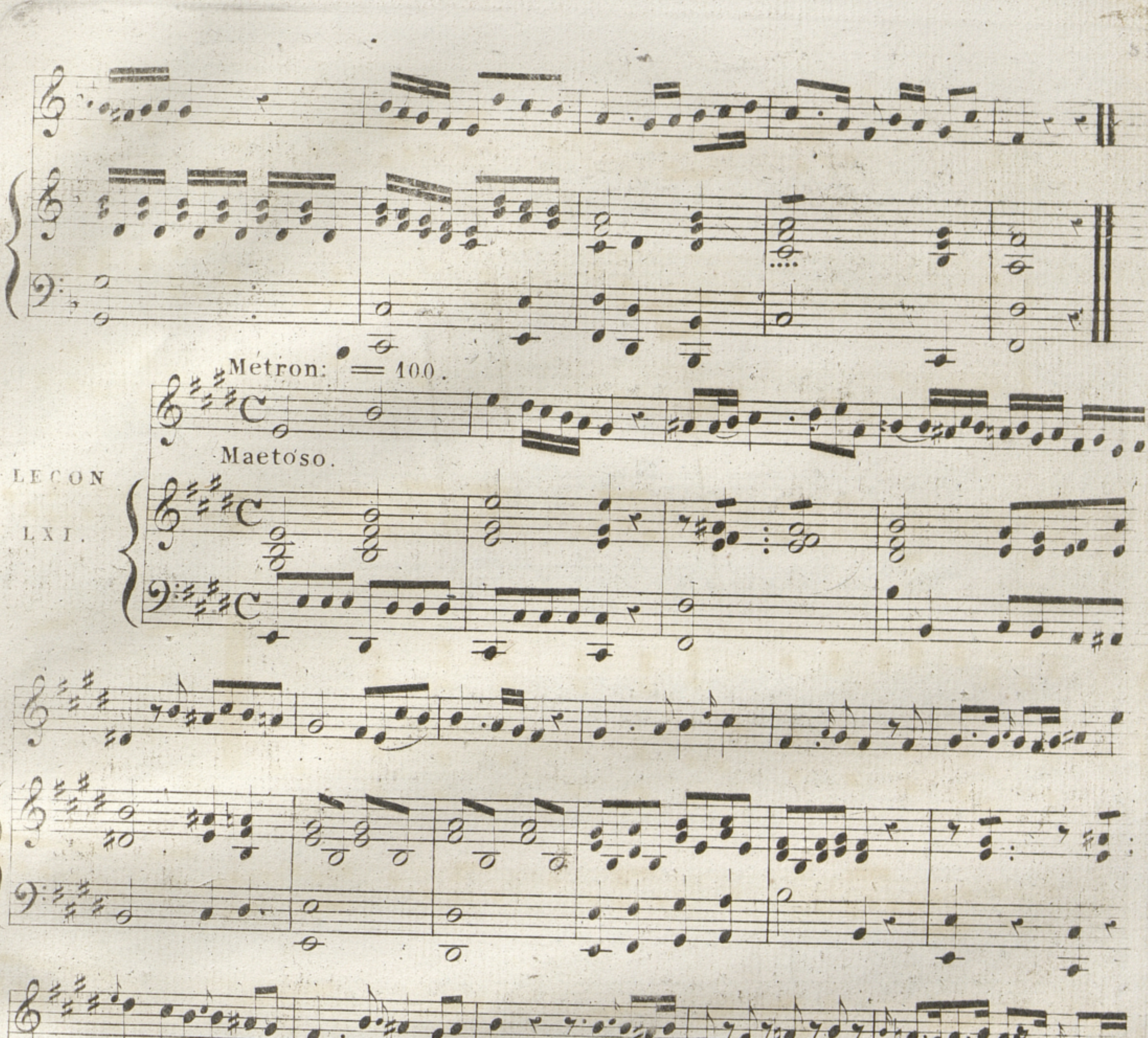
LEÇON LVII.



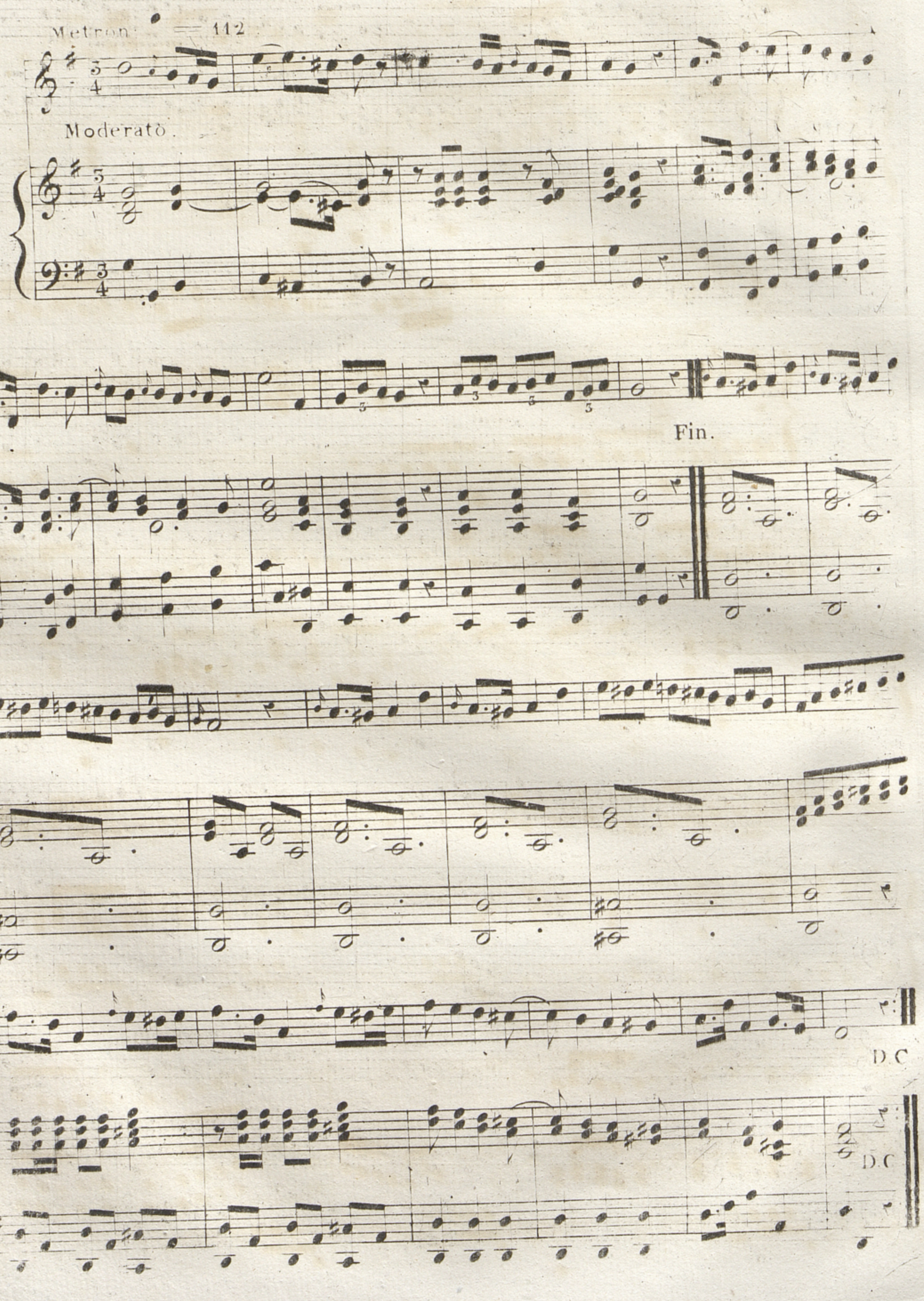

Metron: ♩ = 108.
Andante con moto.
LEÇON
LVIII.


Metron: = 60
Andantino.
LEÇON
LIX.
Fin
D.C. al fine

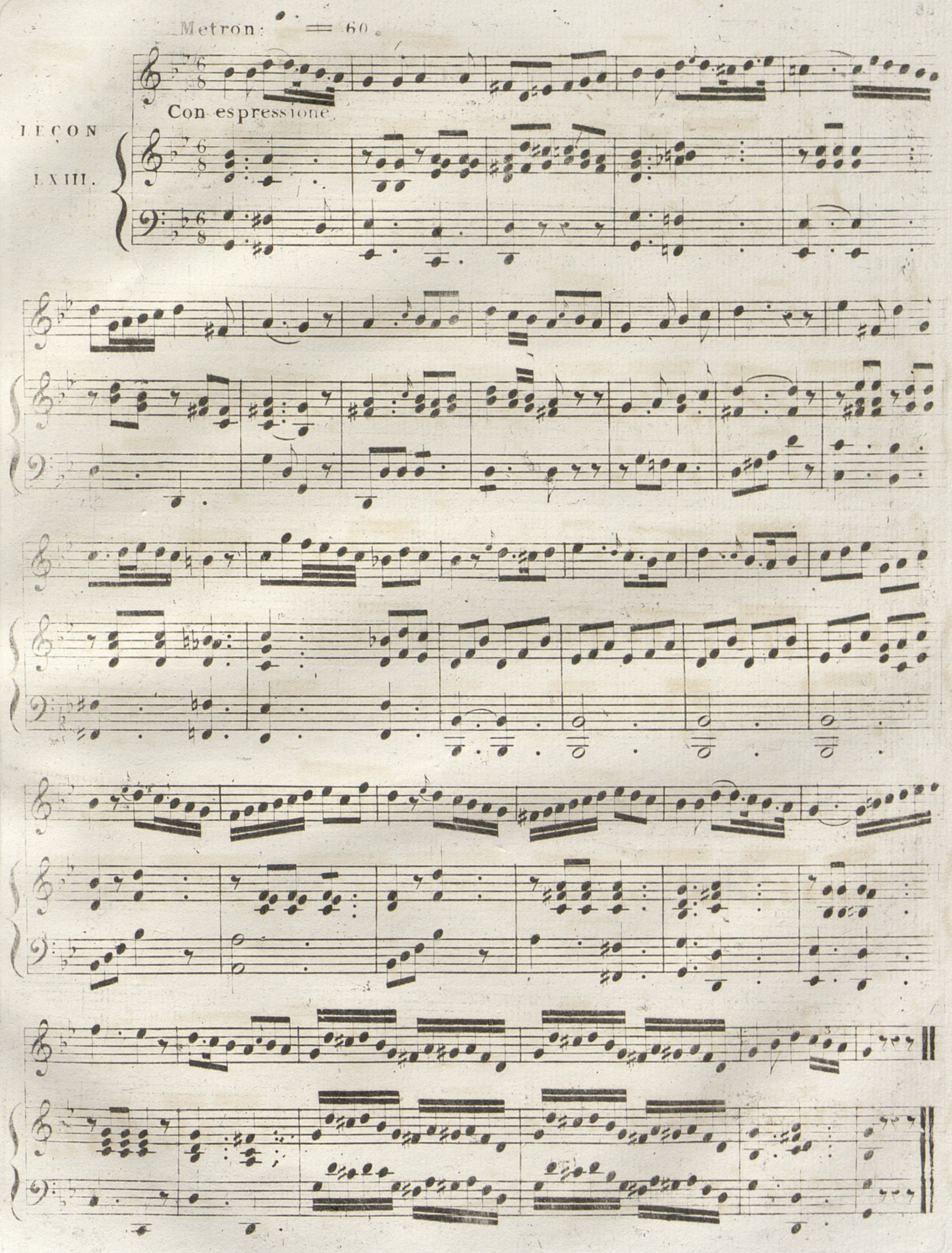

Metron: = 104.
Allegro.
LEÇON
IX.
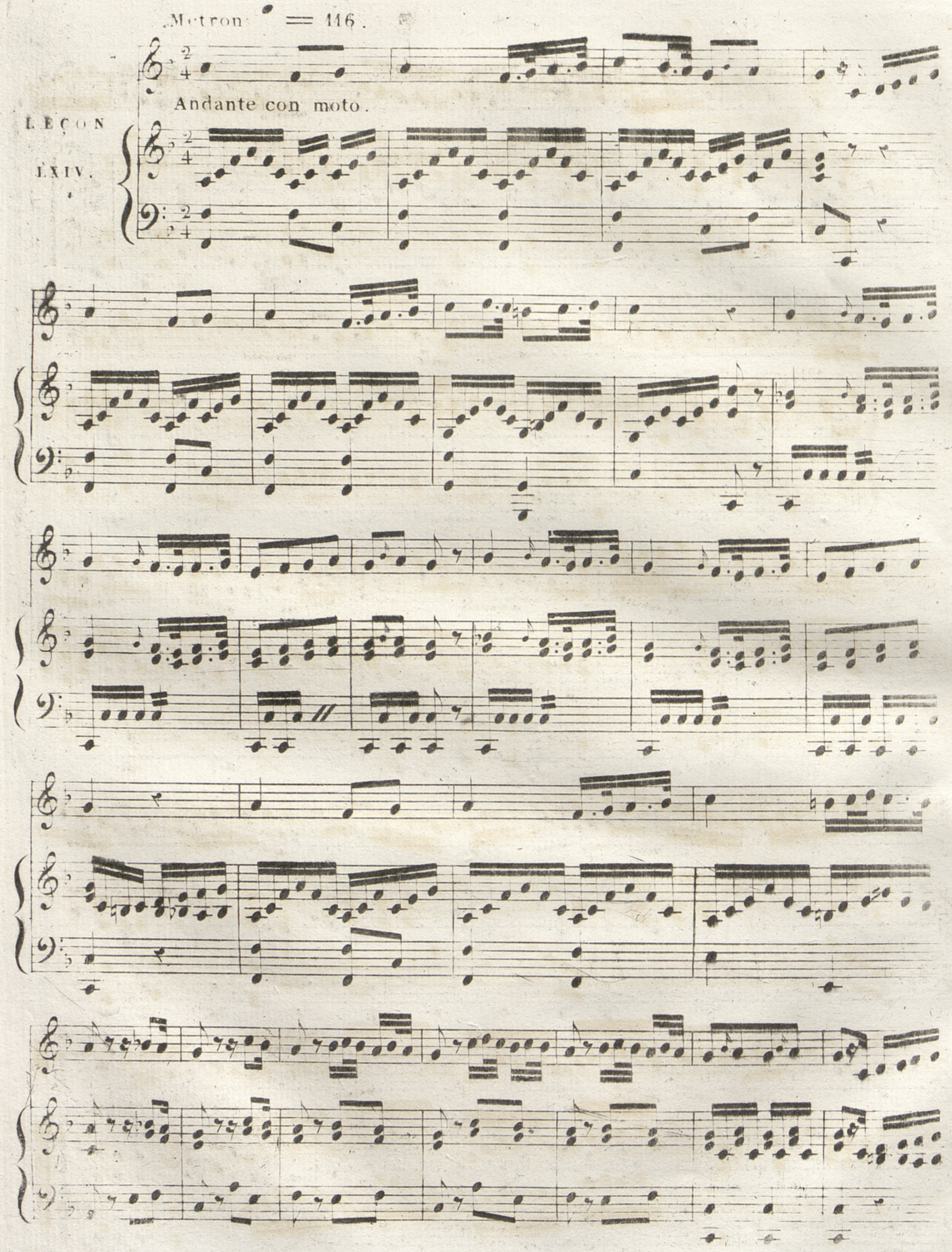

Metron: ♩ = 100.
Maetoso.
LECON
LXI.

LEÇON LXII.

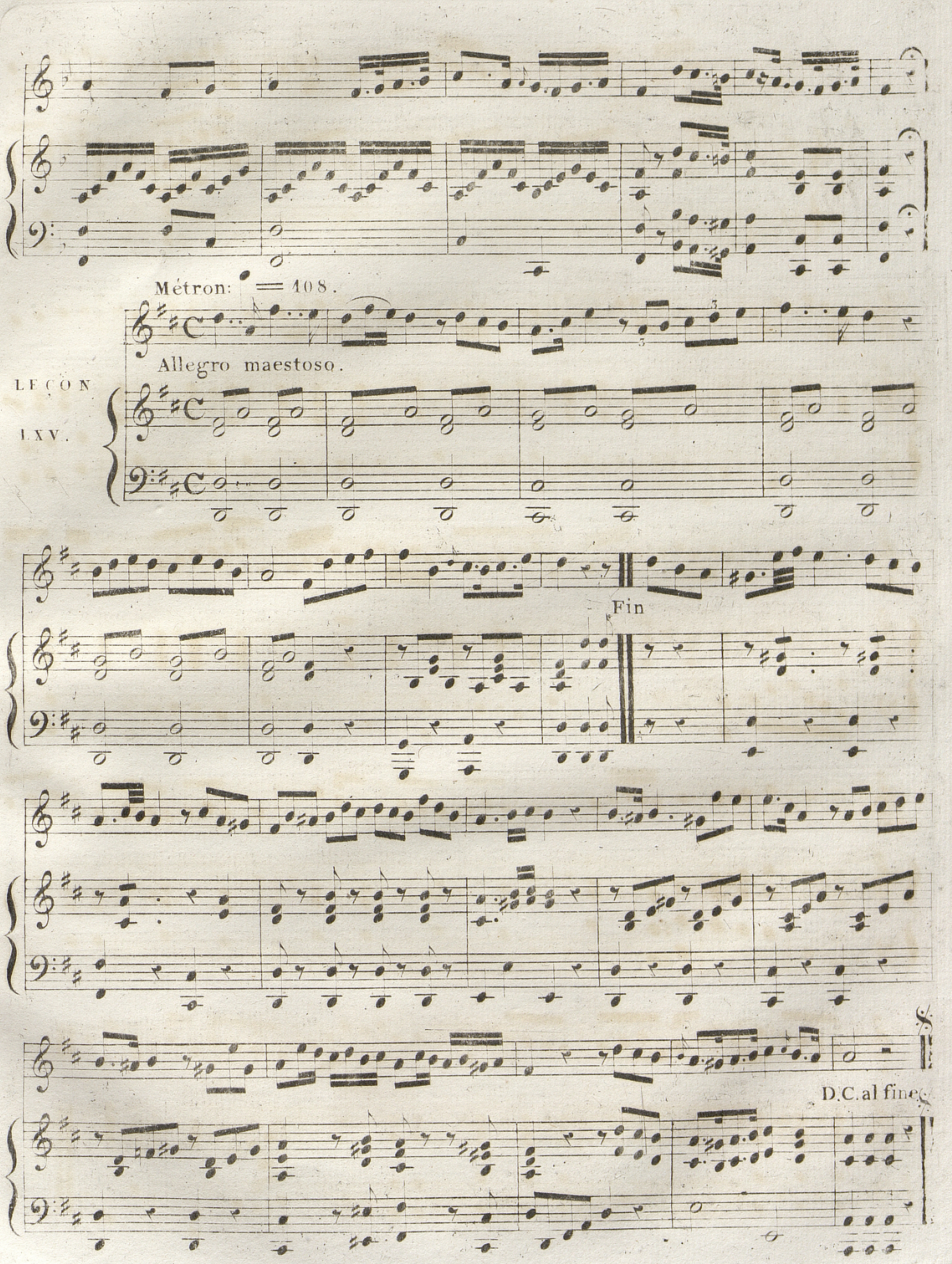


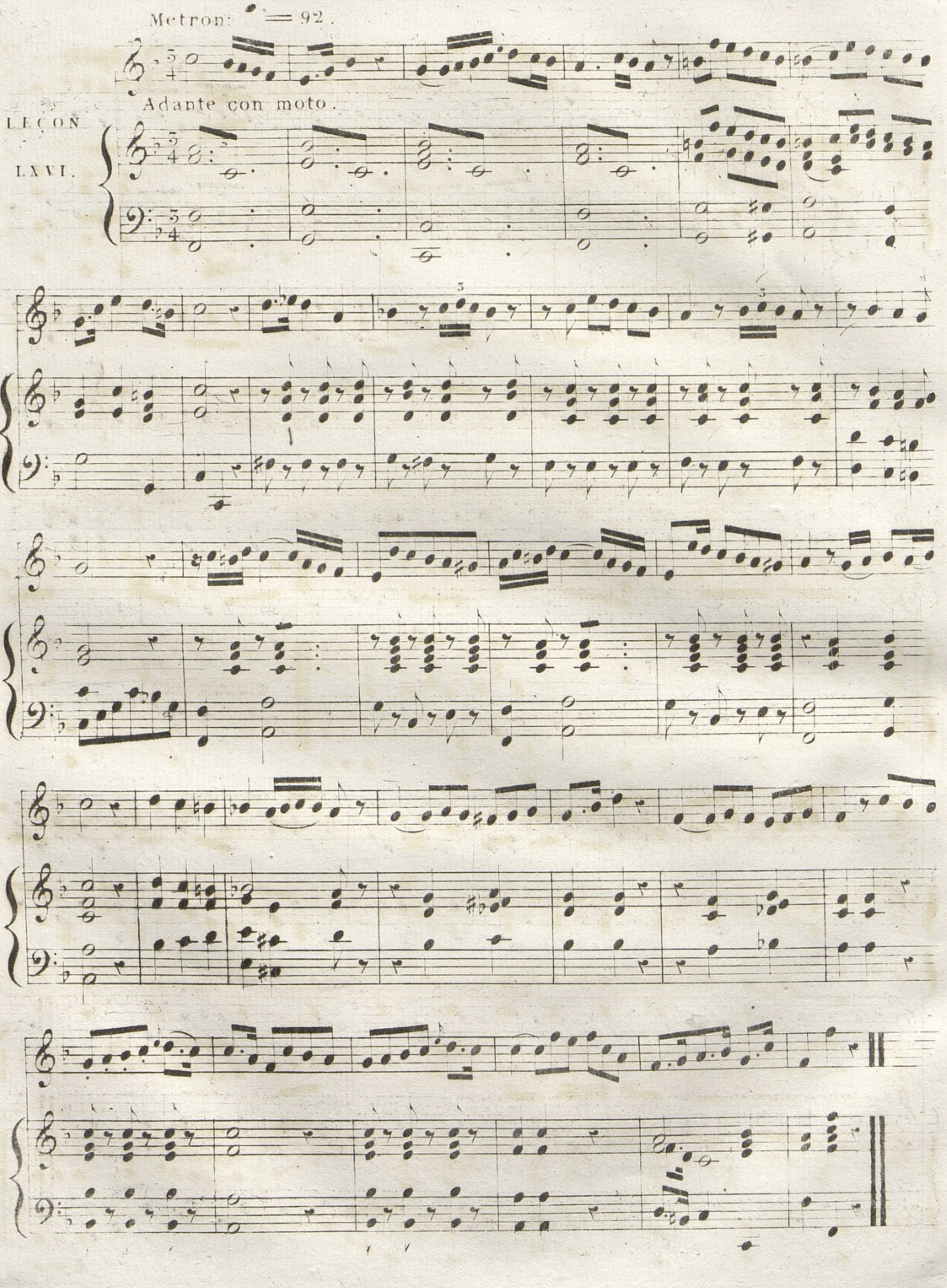
LEÇON LXIII.

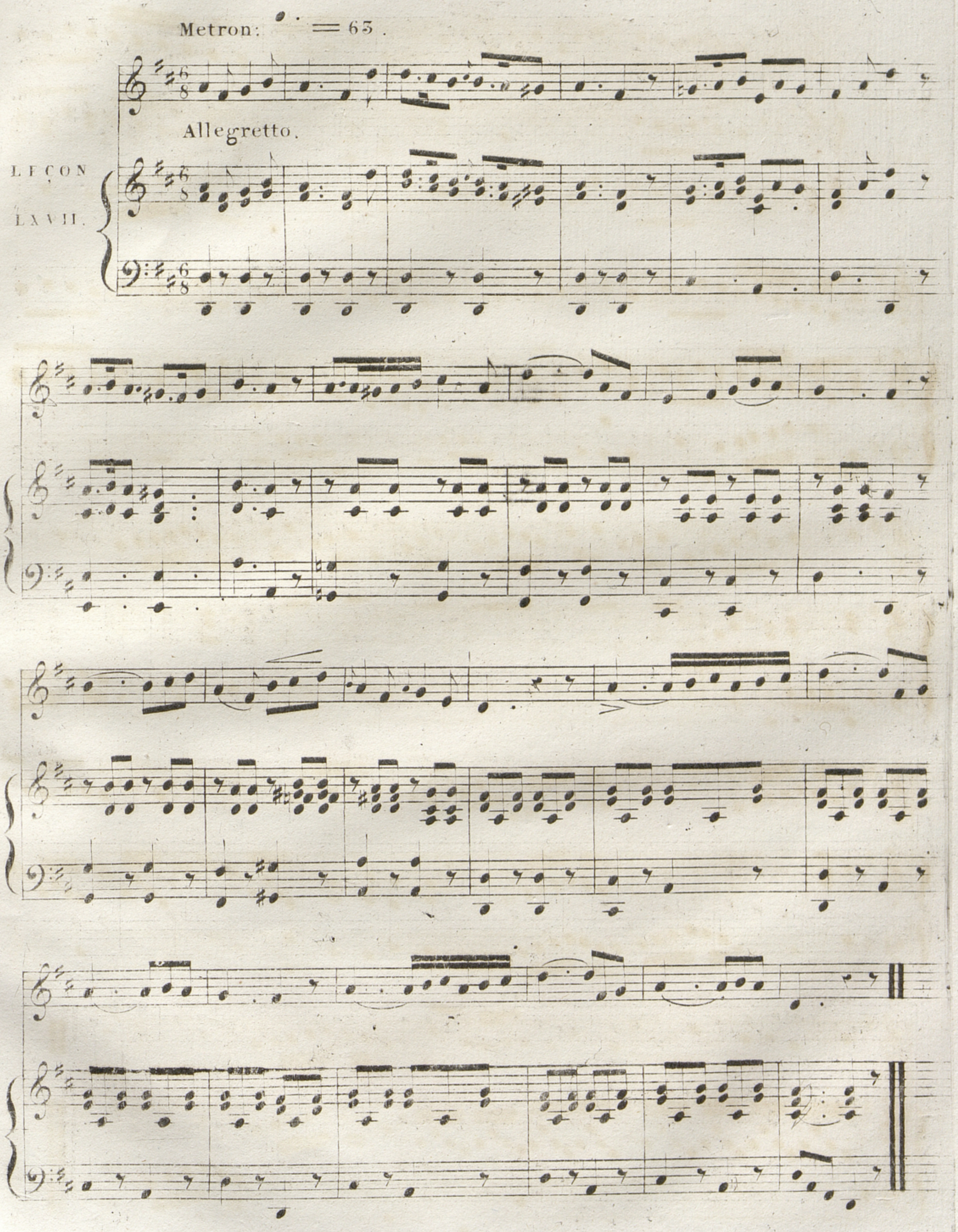


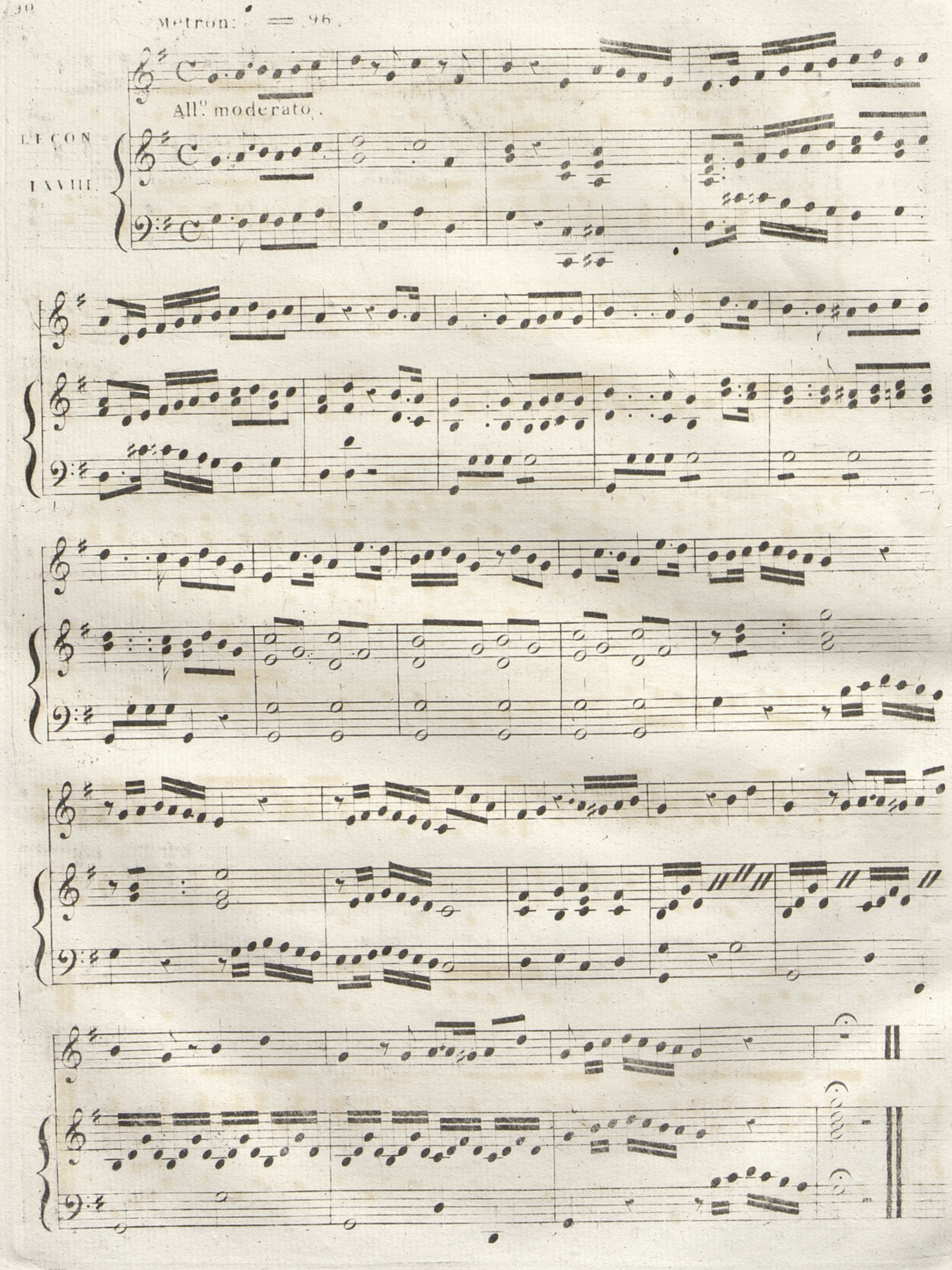

Metron ♩ = 116.
Andante con moto.
LEÇON
LXIV.
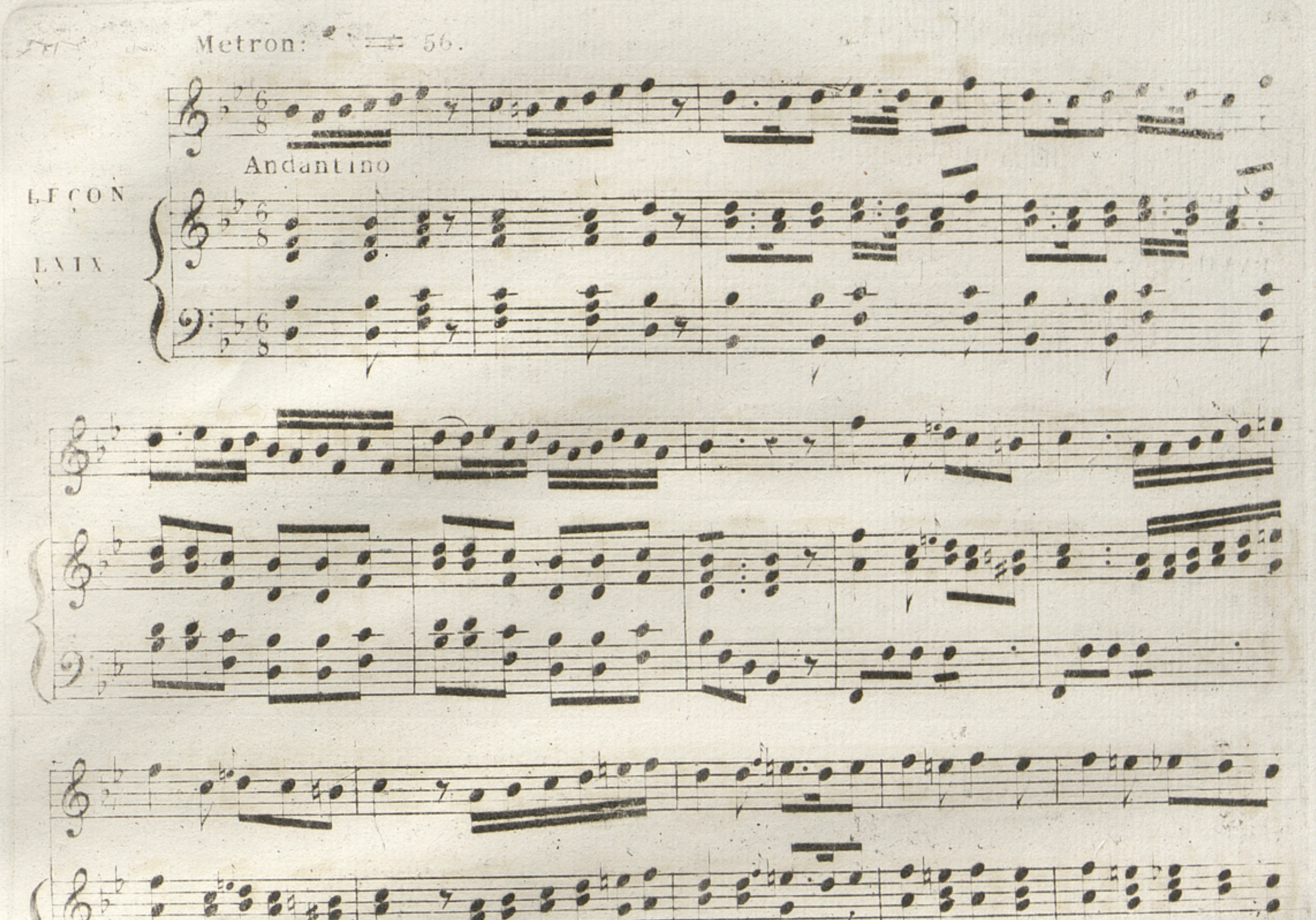
LEÇON LXV.

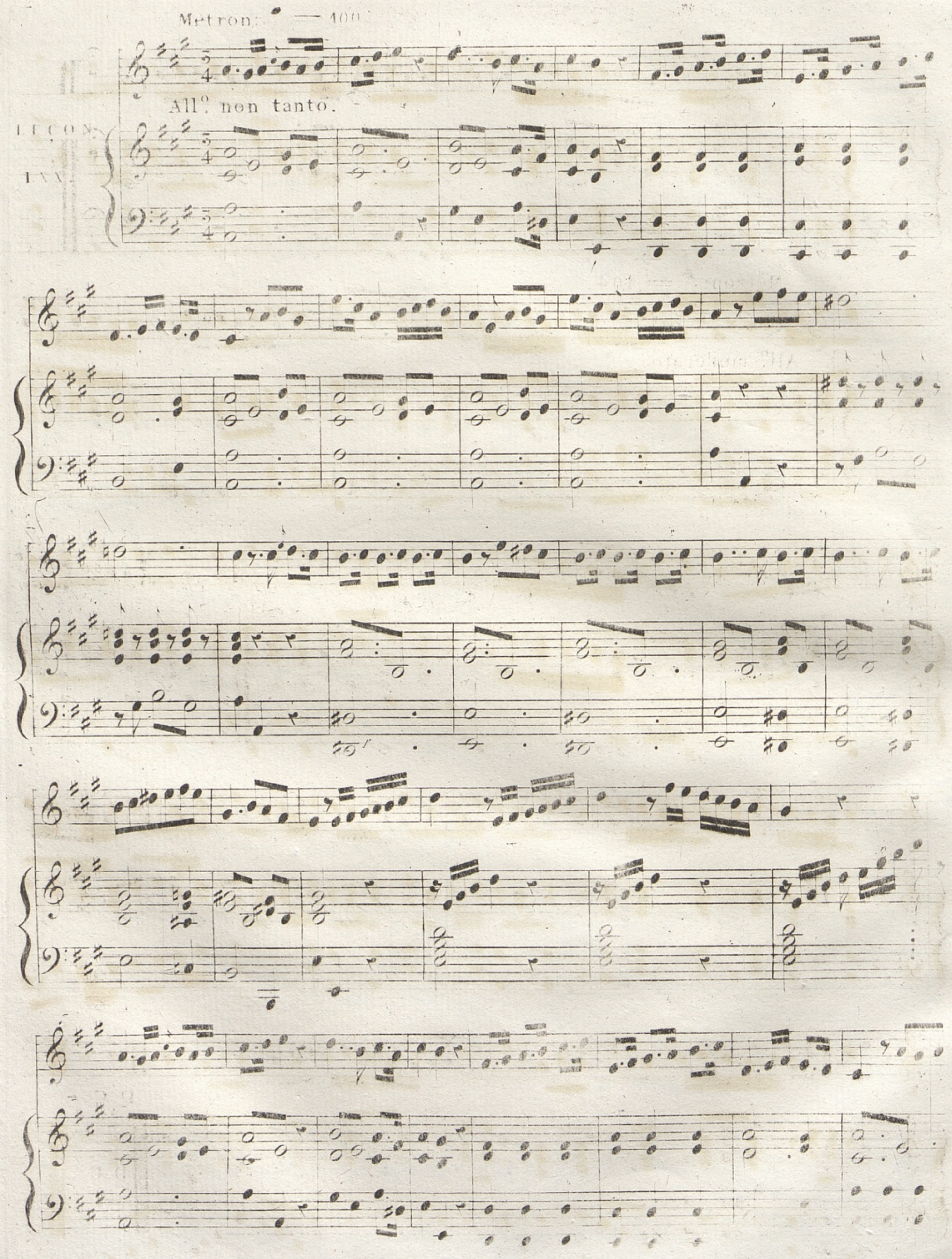


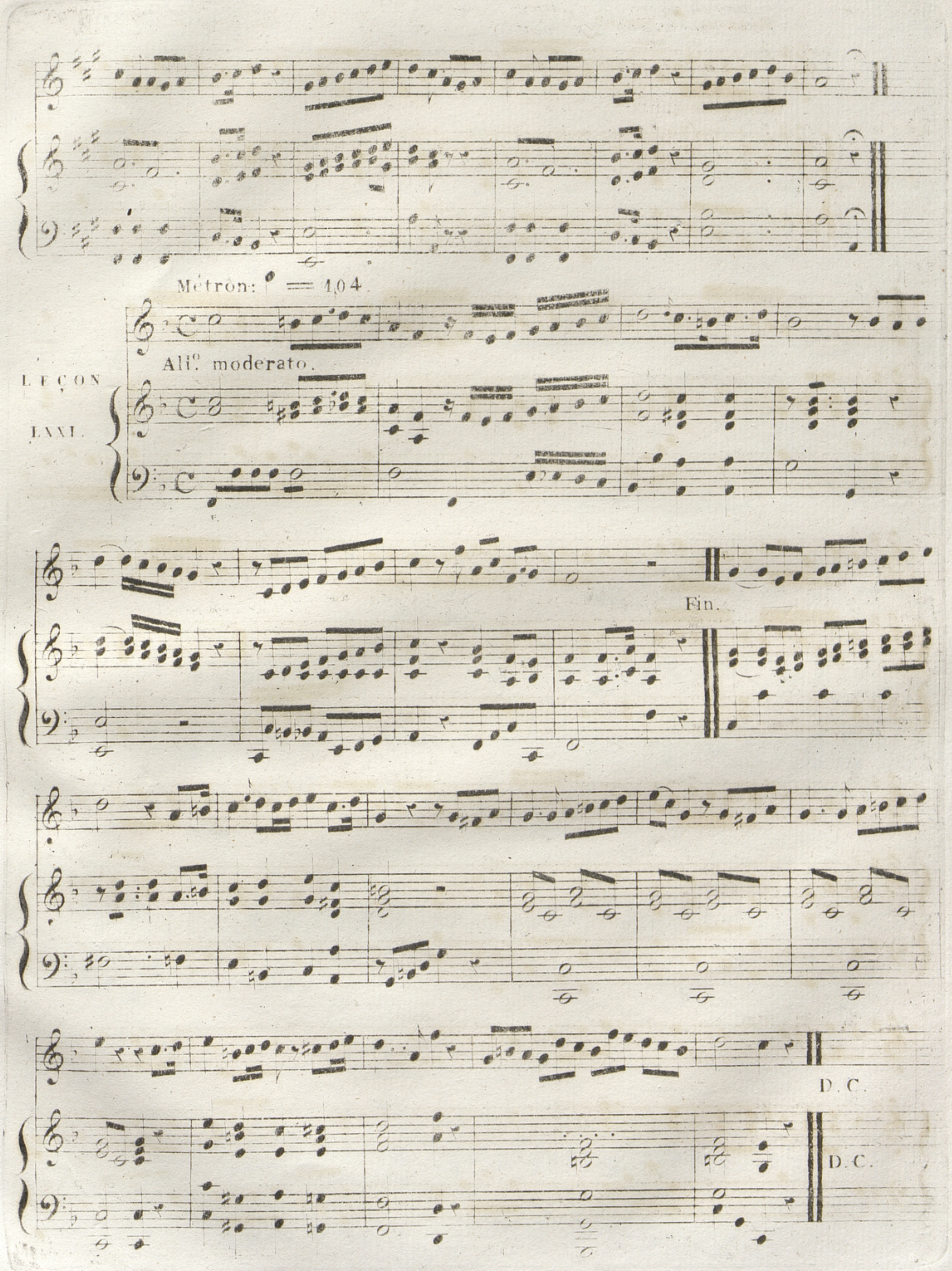

Metron: ♩ = 92.
Adante con moto.
LEÇON
LXVI.

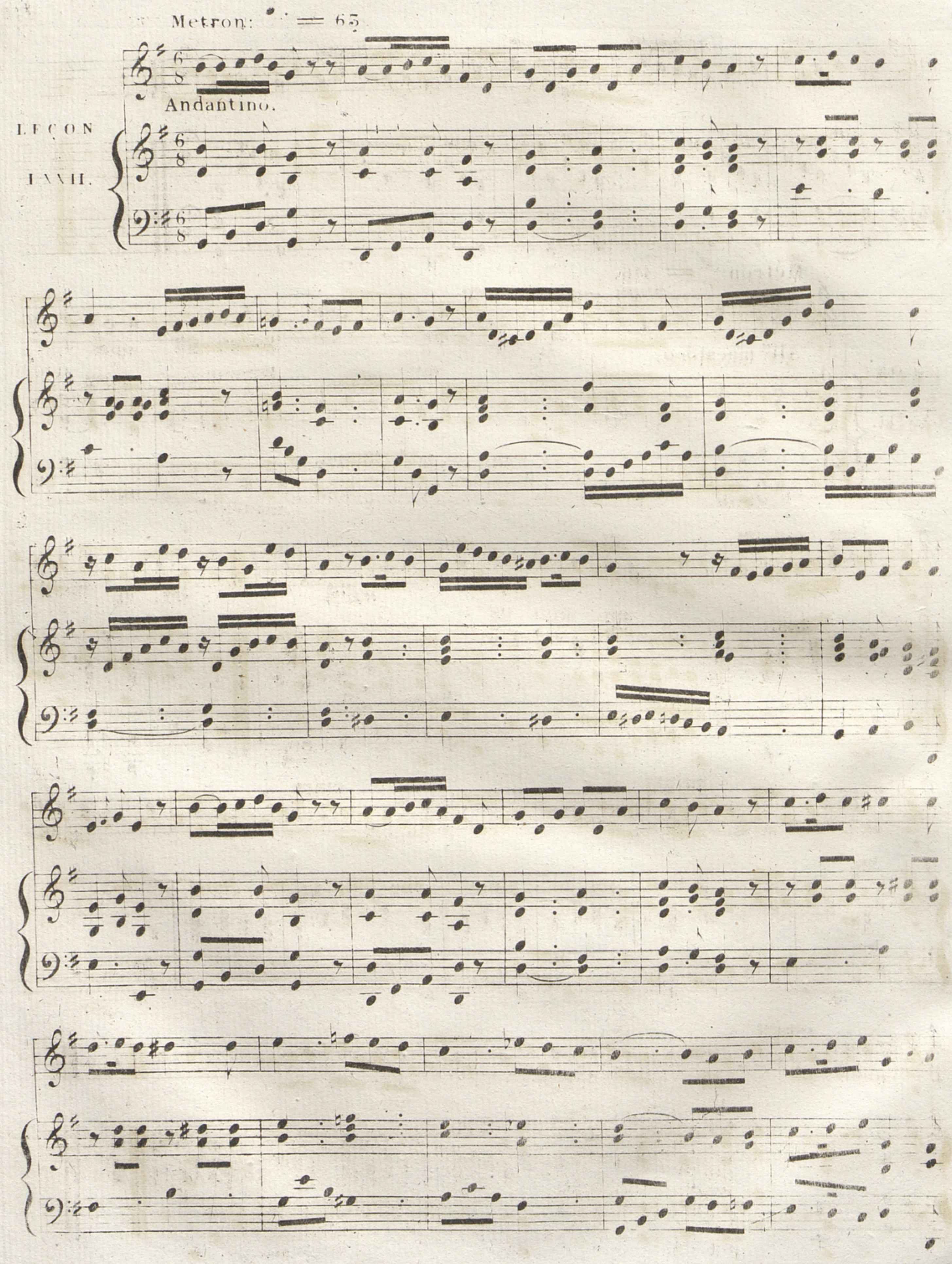

Metron: = 63.
Allegretto.
LEÇON
LXVII.

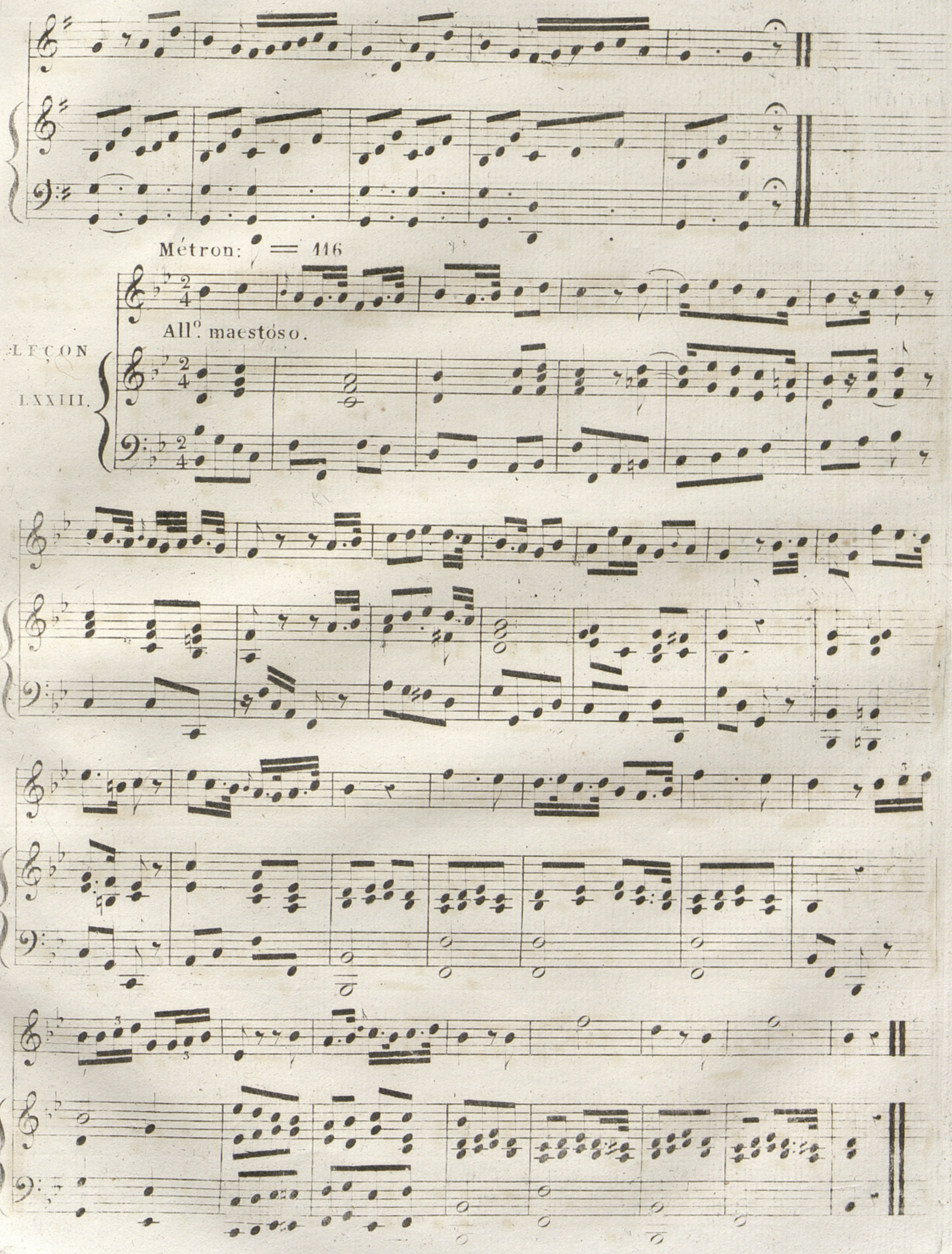

Metron: ♩ = 96.
All.º moderato.
LEÇON LXVIII.

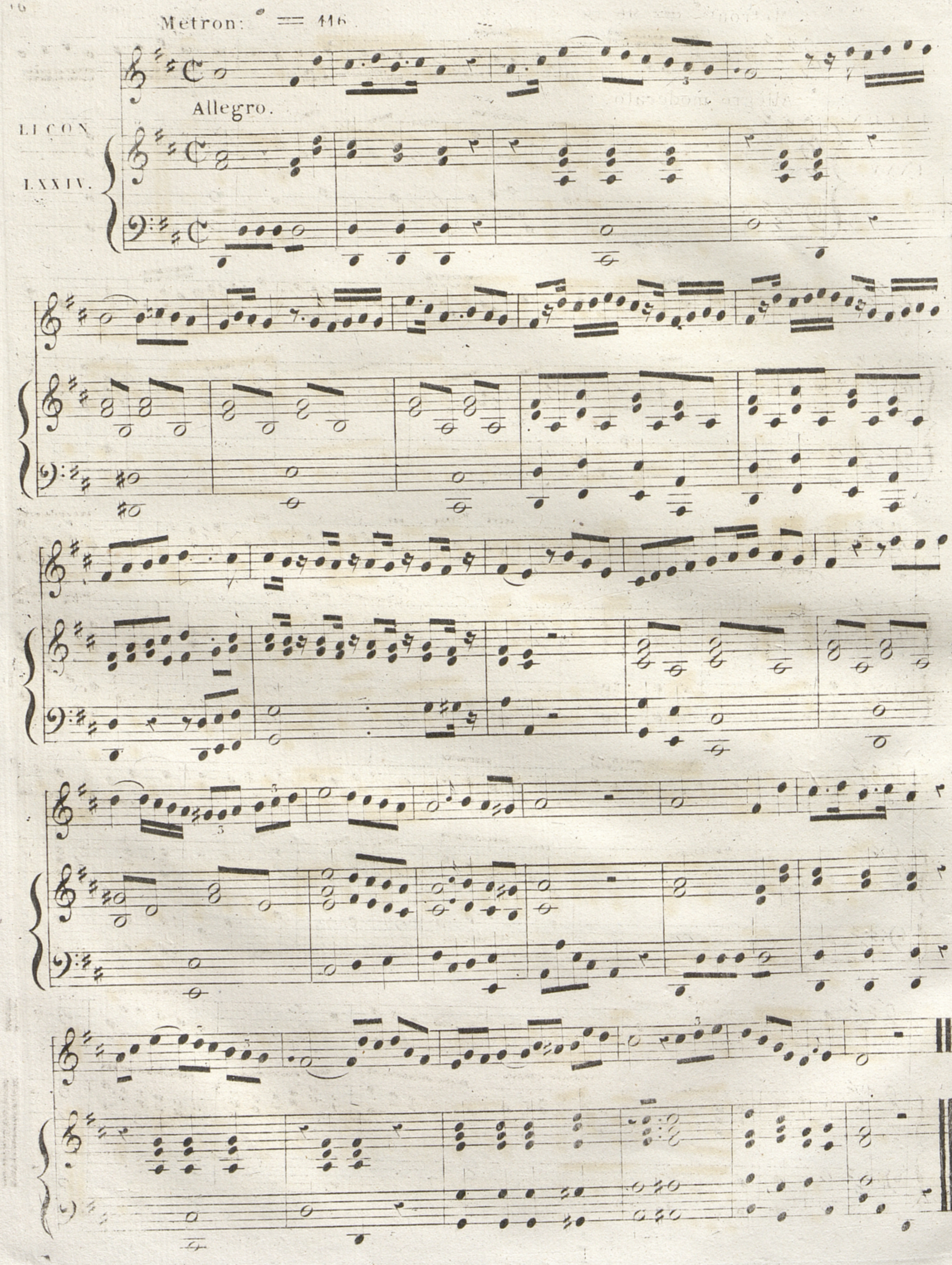

Metron: ♩ = 56.
Andantino
LEÇON
LXIX.

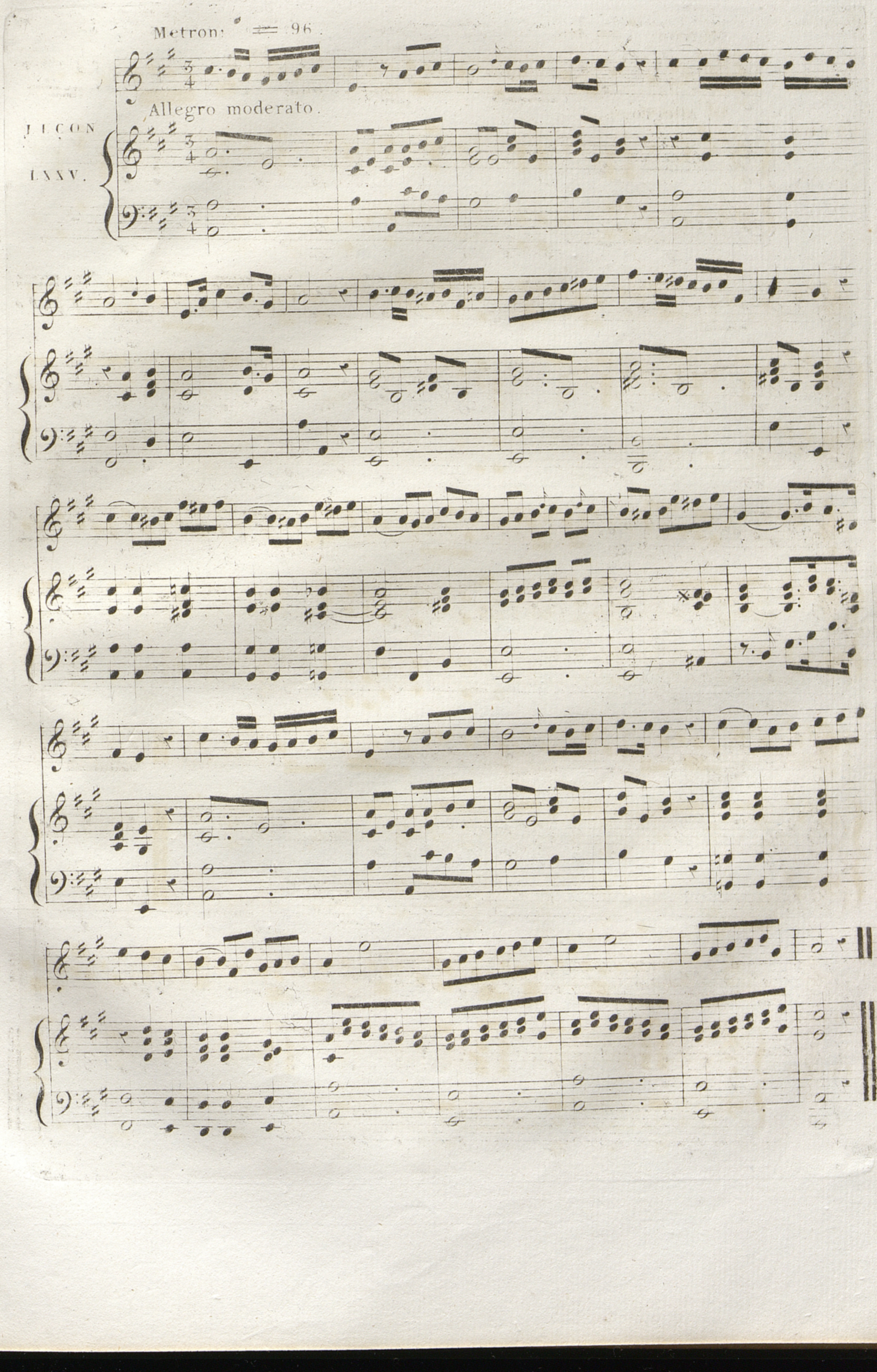

Metron: ♩ = 100
LEÇON
XXV
All.o non tanto.

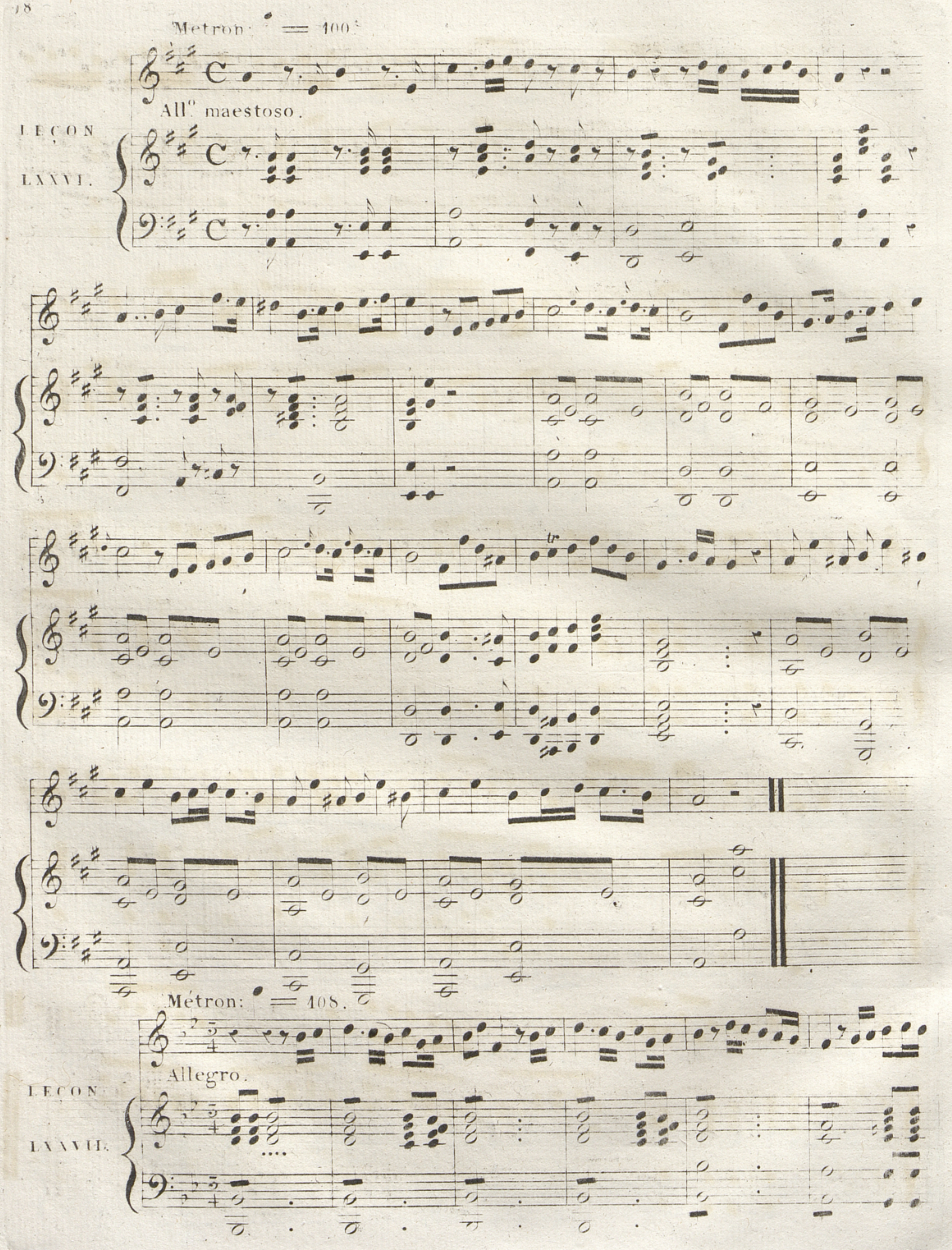

Métron: 𝅗𝅥 = 104
Allº moderato.
LEÇON
LXXI.
Fin.
D.C.
D.C.
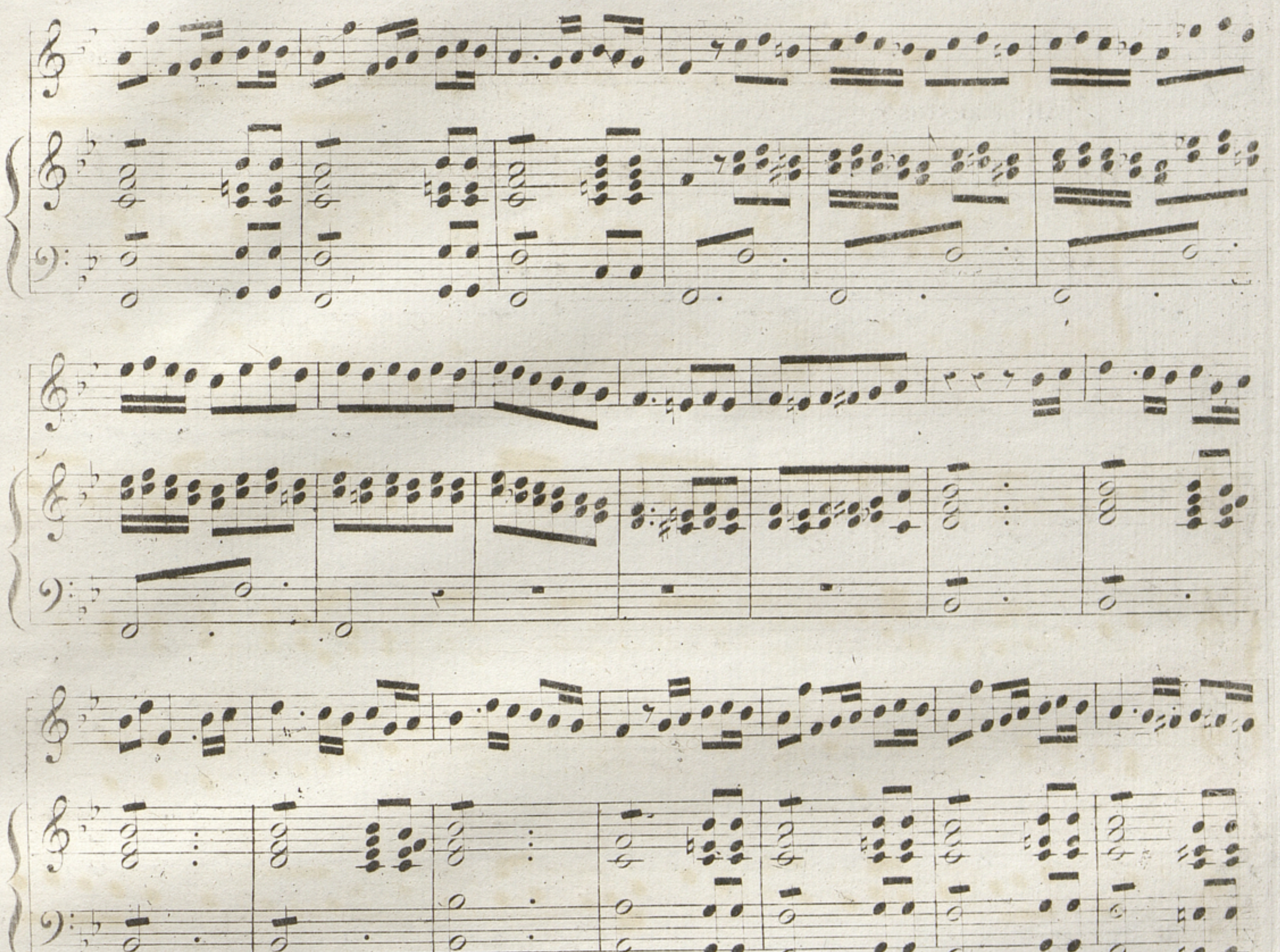

Metron: = 63
Andantino.
LEÇON
LXVII.
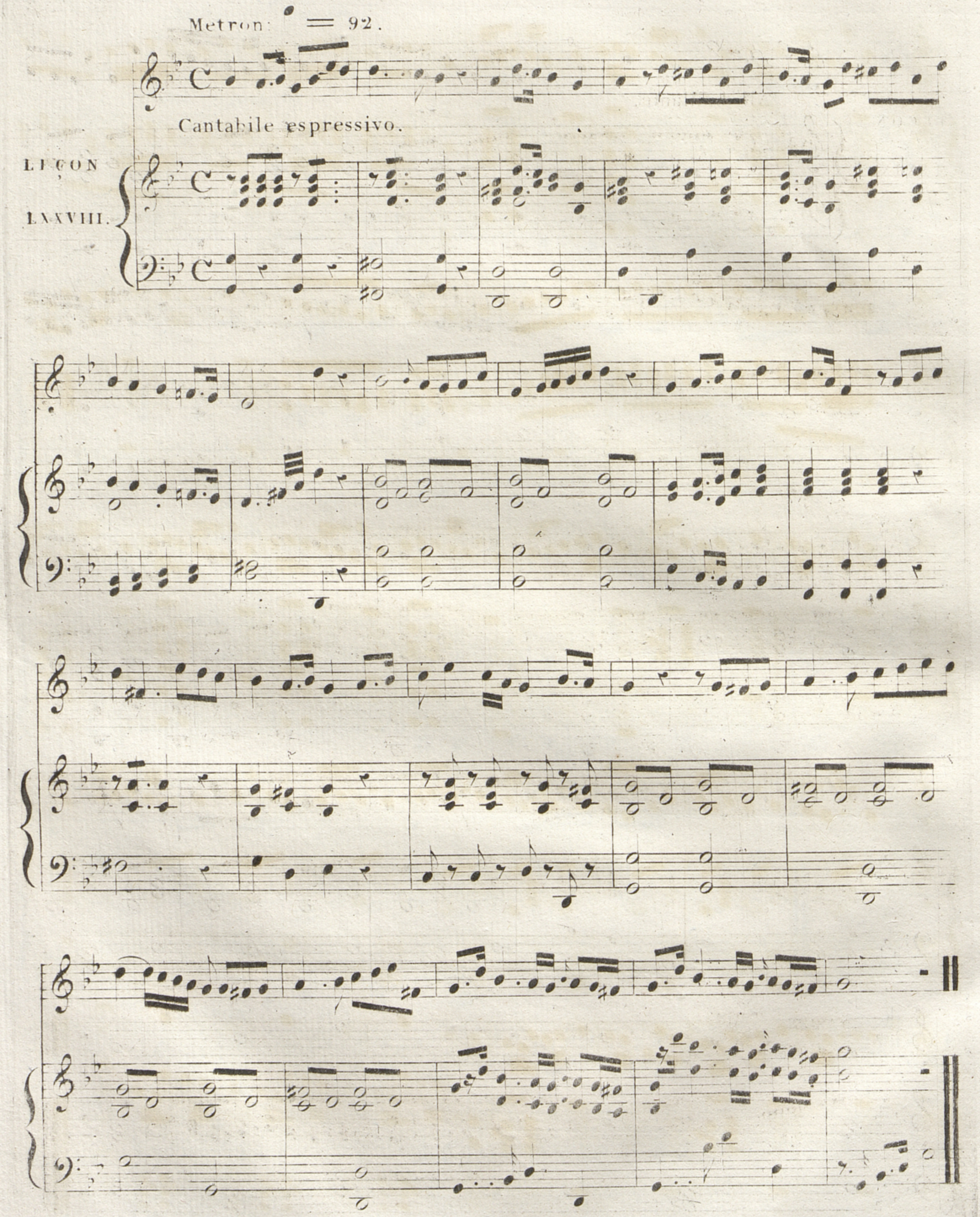

Métron: ♪ = 116
All°. maestoso.
LEÇON
LXXIII.


Metron: 𝅗𝅥 = 116.
Allegro.
LEÇON
LXXIV.

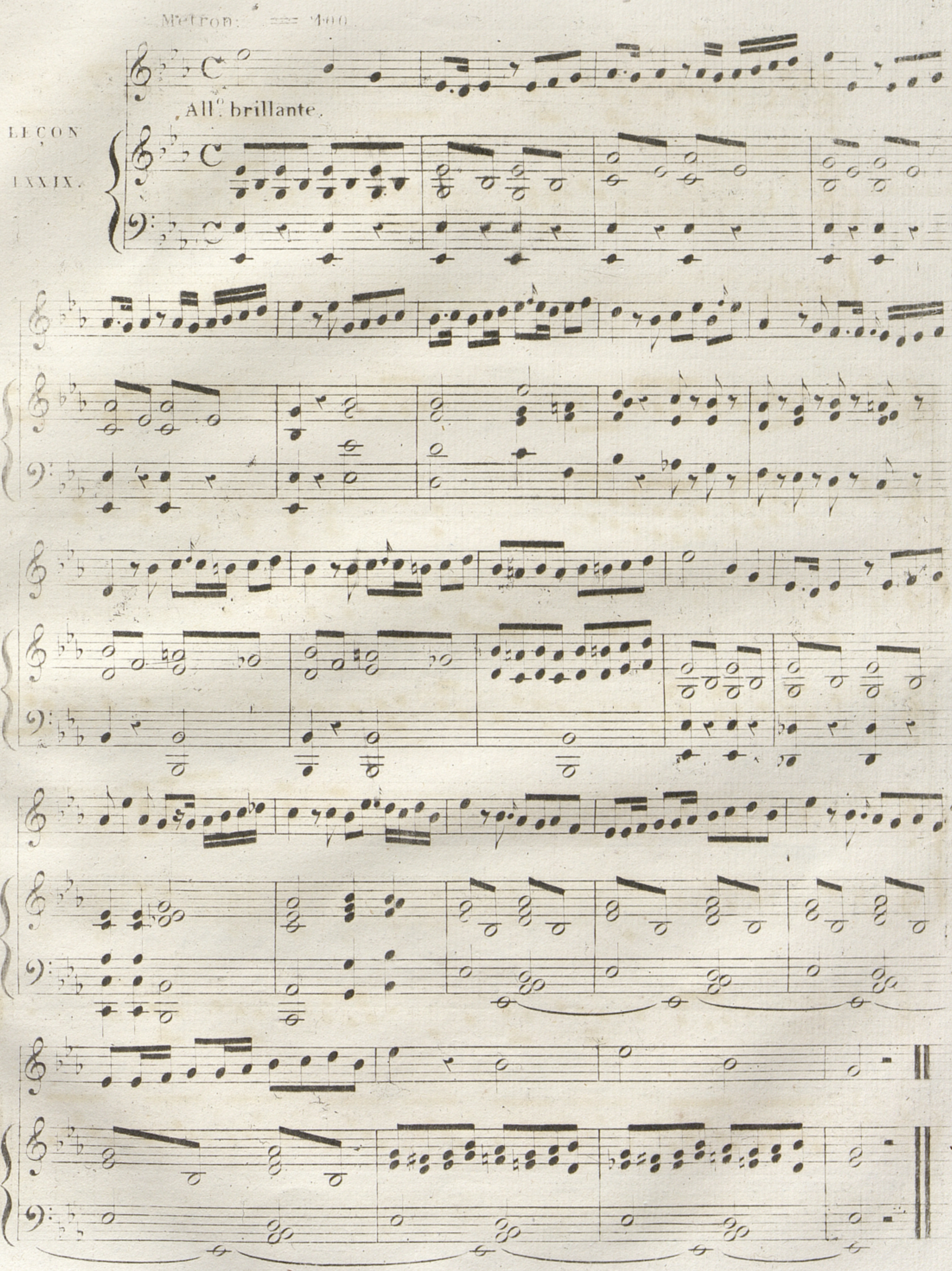

Metron: ♩ = 96.
Allegro moderato.
LEÇON
LXXV.

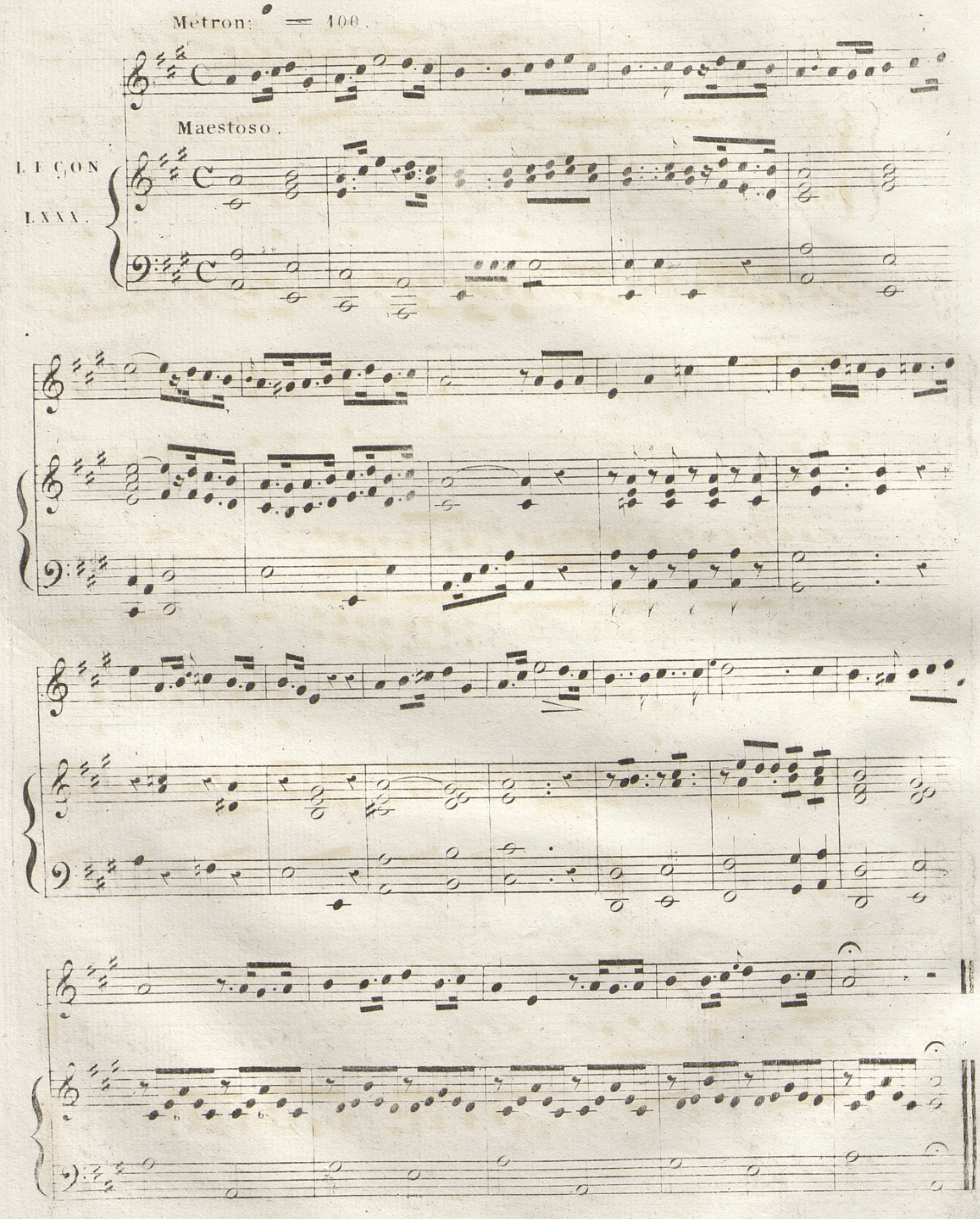

Metron: = 100.
All.o maestoso.
LEÇON
LXXVI.
Métron: = 108.
Allegro.
LEÇON
LXXVII.
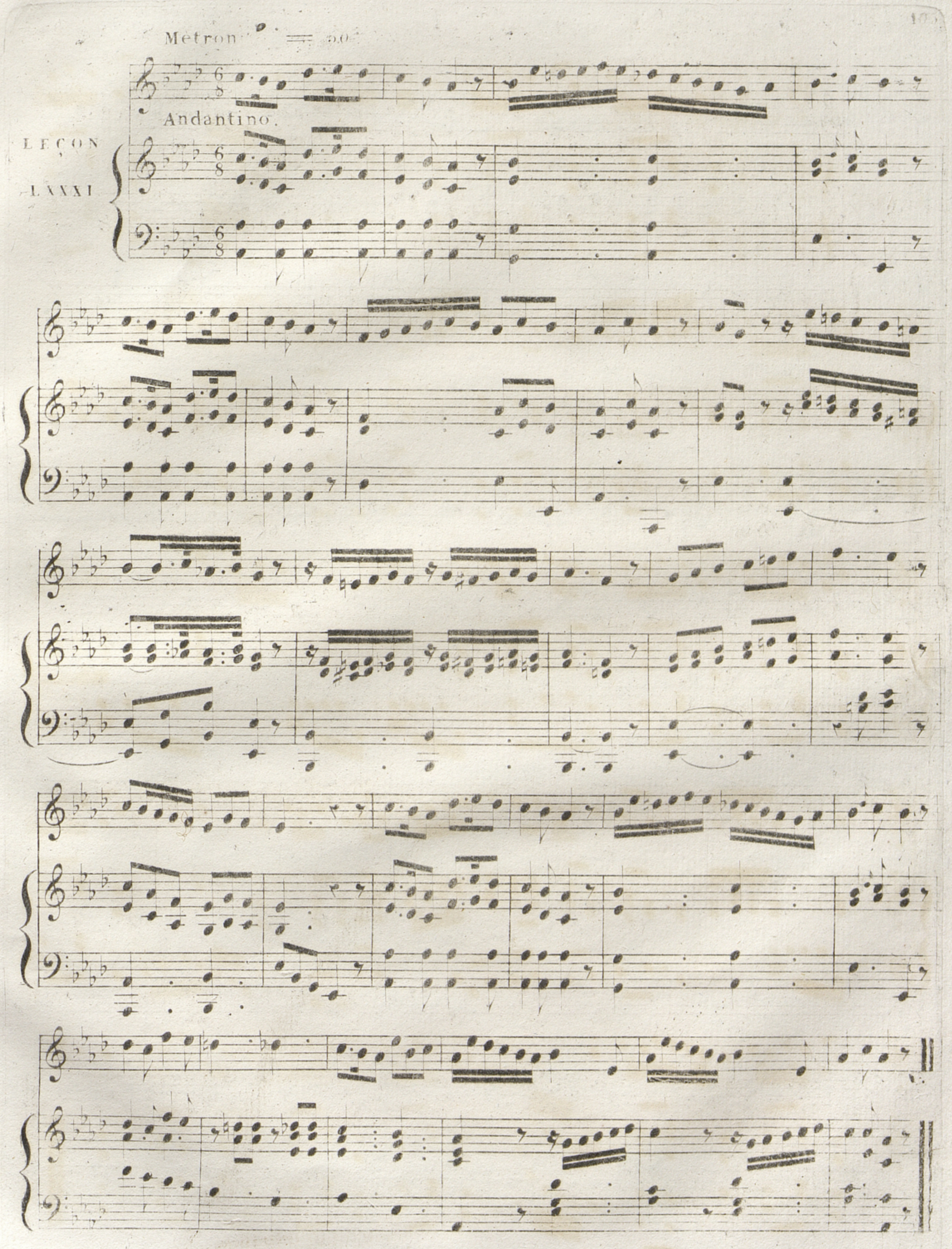



Metron: = 92.
Cantabile espressivo.
LEÇON LXXVIII.

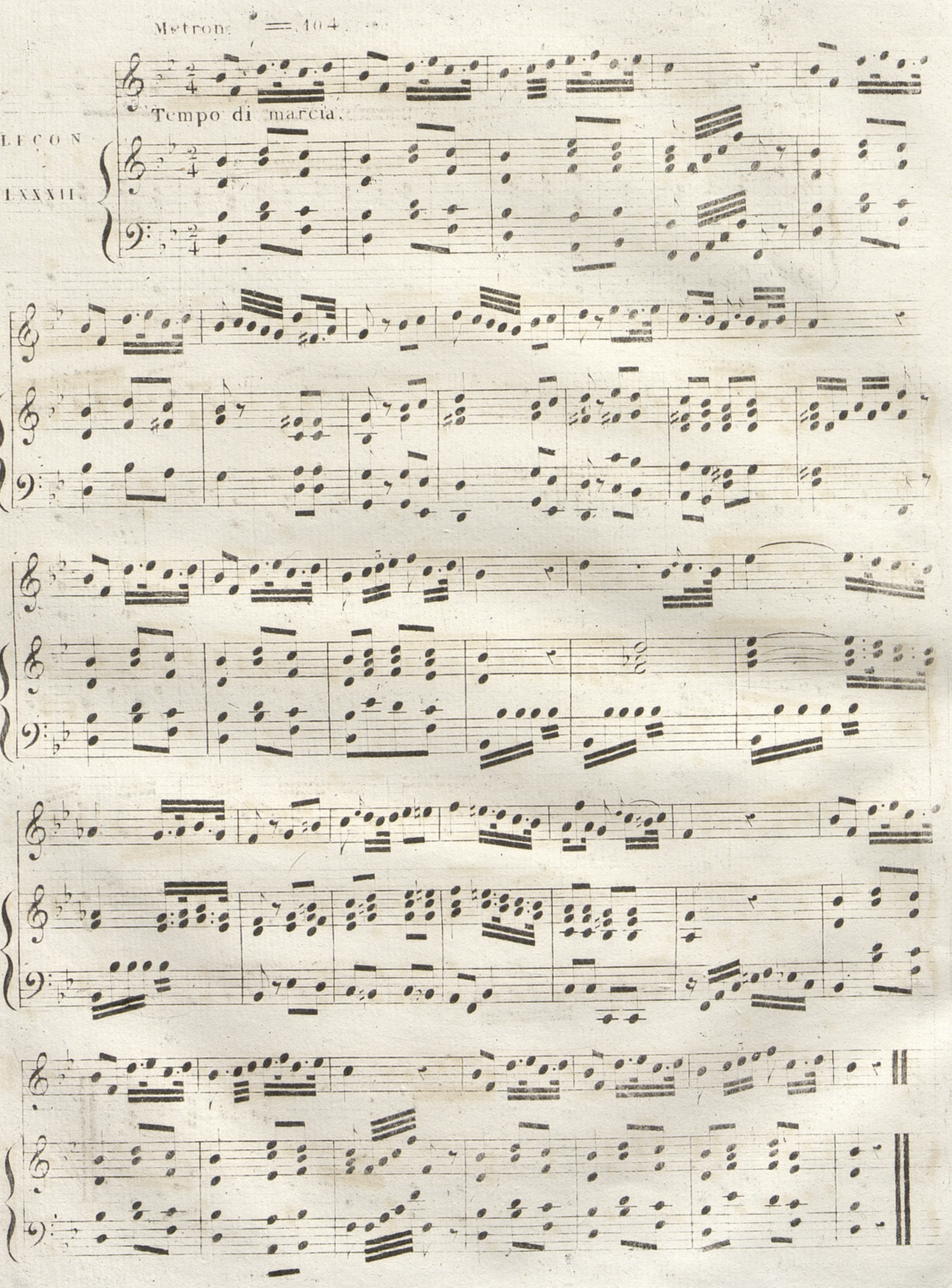
LEÇON LXXIX.

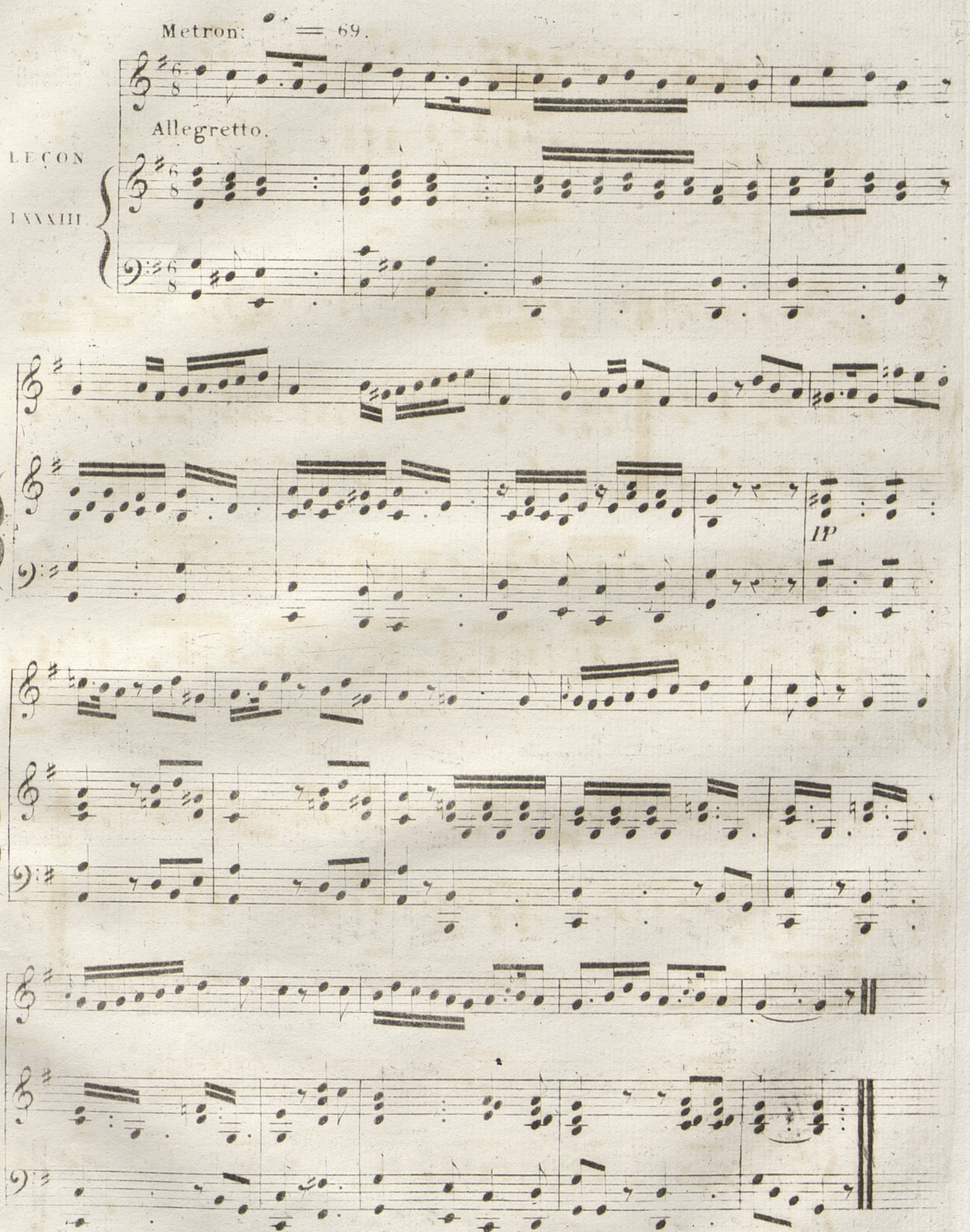


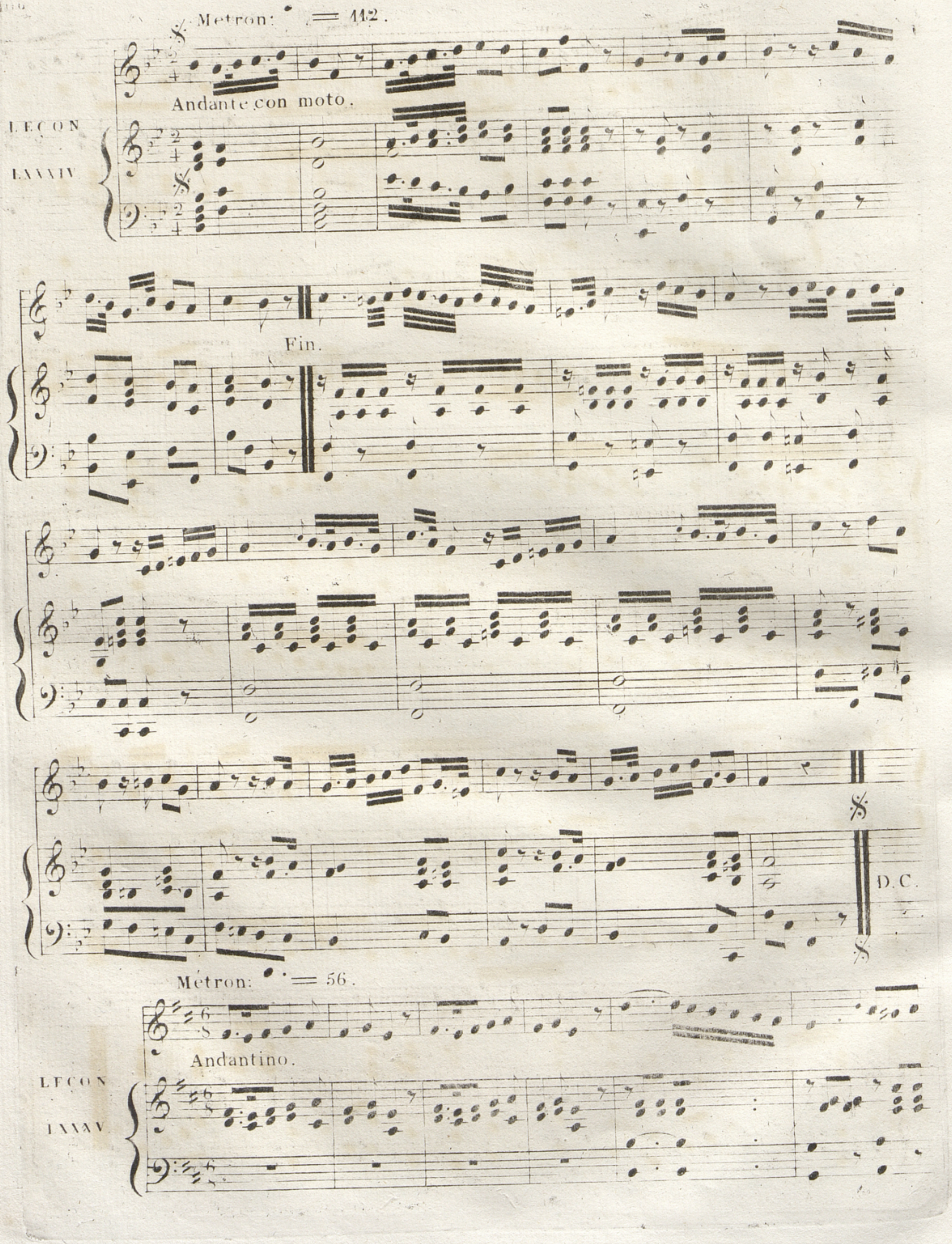

Métron: = 100.
Maestoso.
LEÇON
LXXX.


Metron
Andantino.
LEÇON
LXXXI

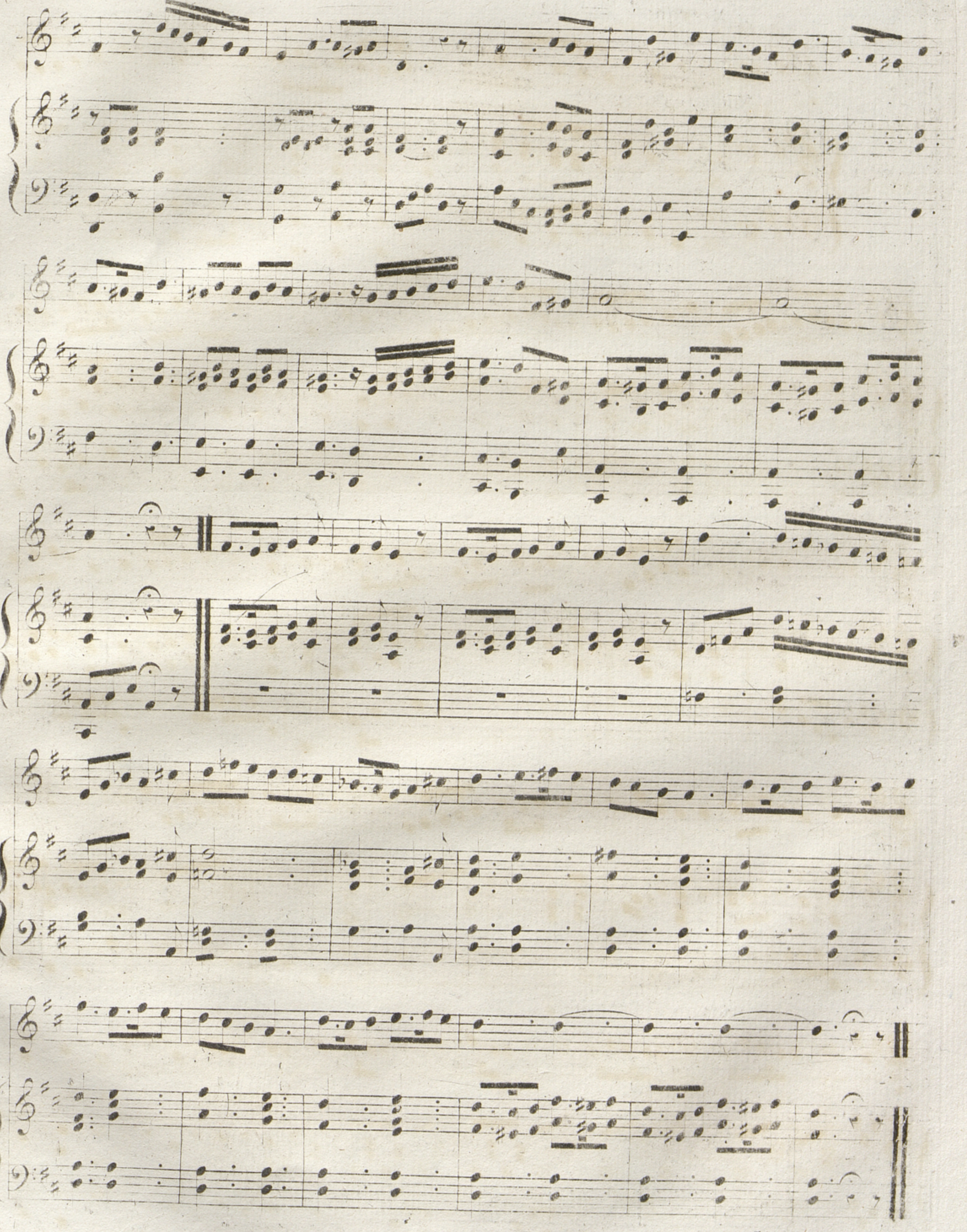
LEÇON LXXXII.



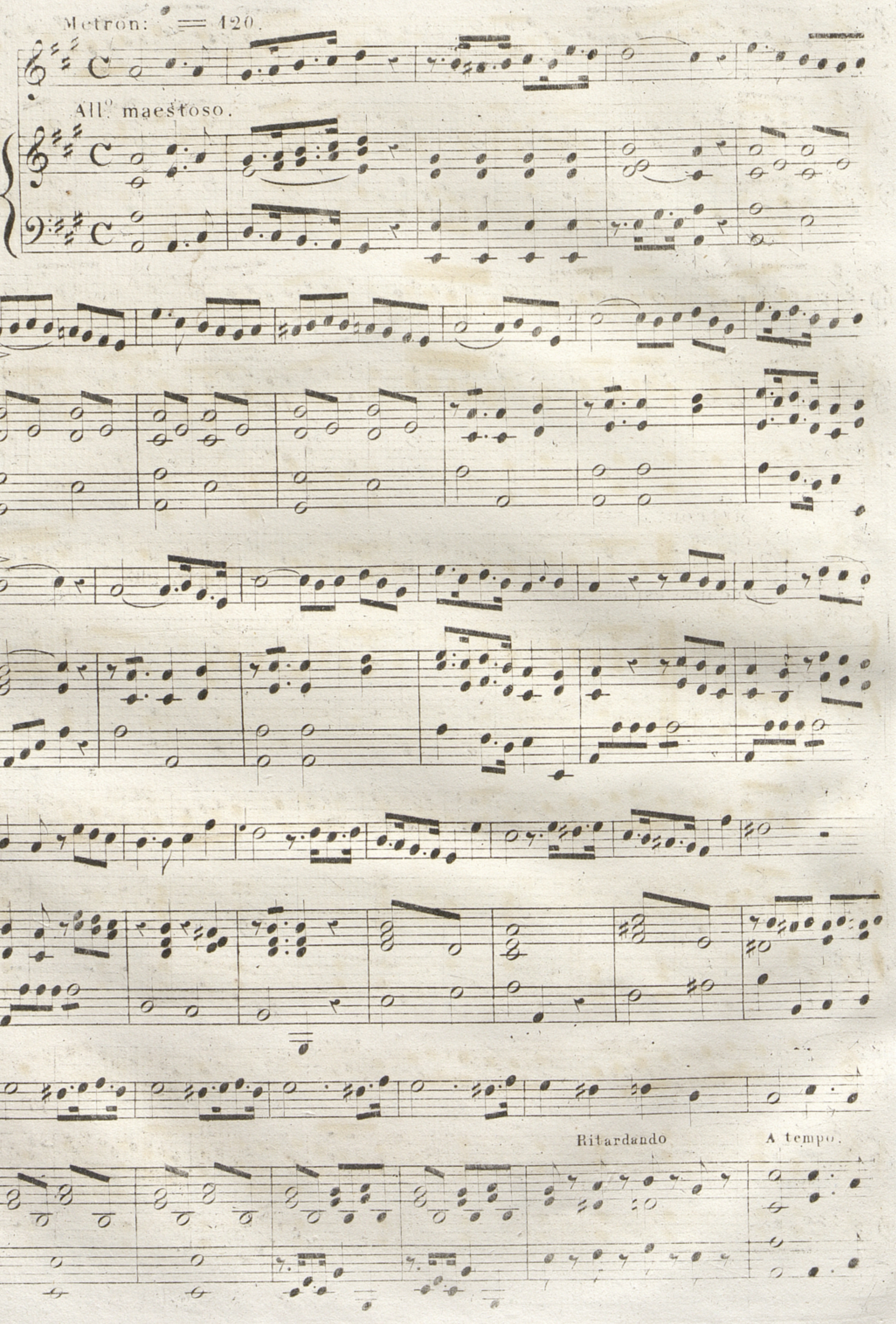

Metron: = 69.
Allegretto.
LEÇON
LXXXIII
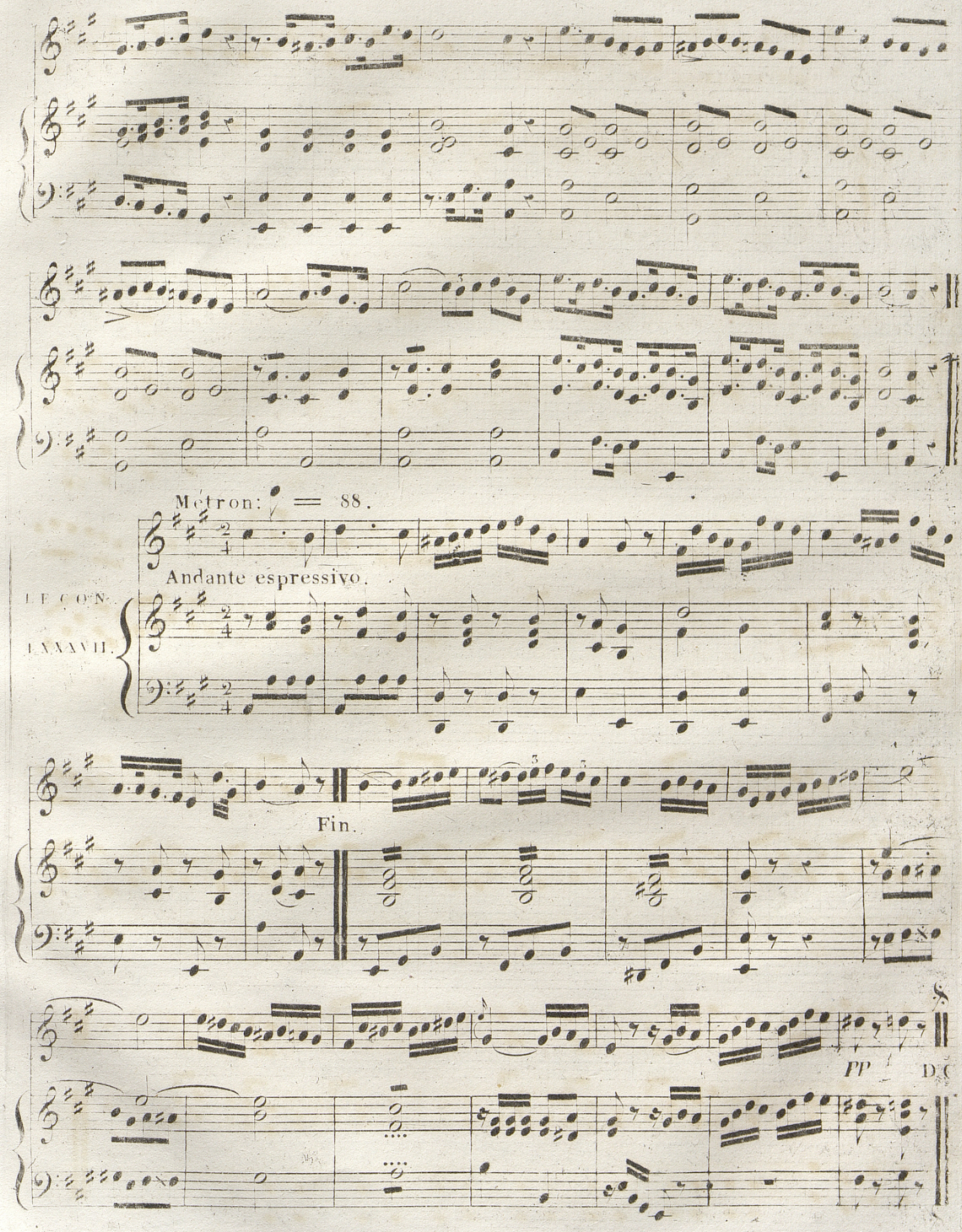


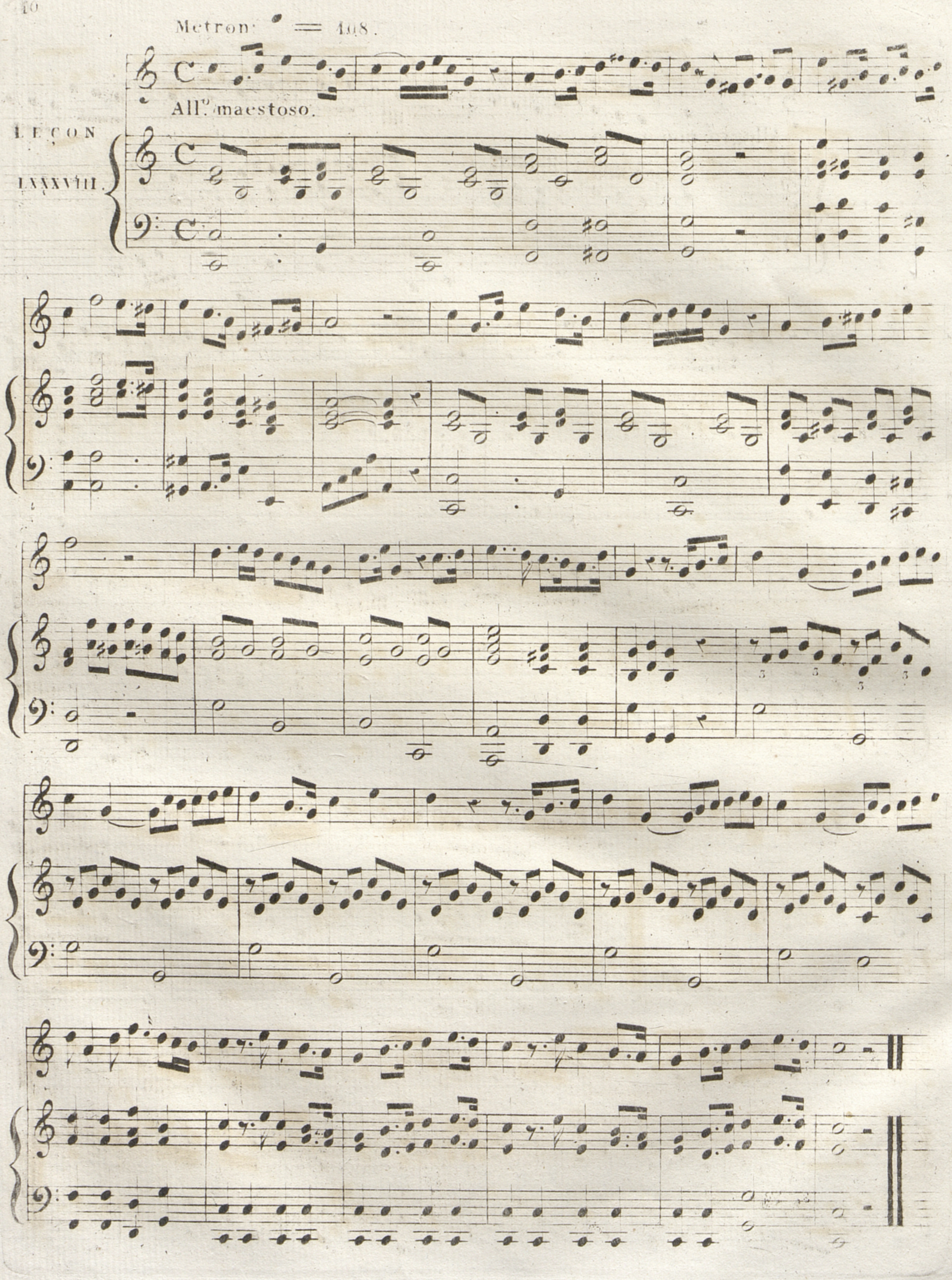
Metron: = 112.
Andante con moto.
LEÇON
LXXXIV
Fin.
D.C.
Metron: = 56.
Andantino.
LEÇON
LXXXV

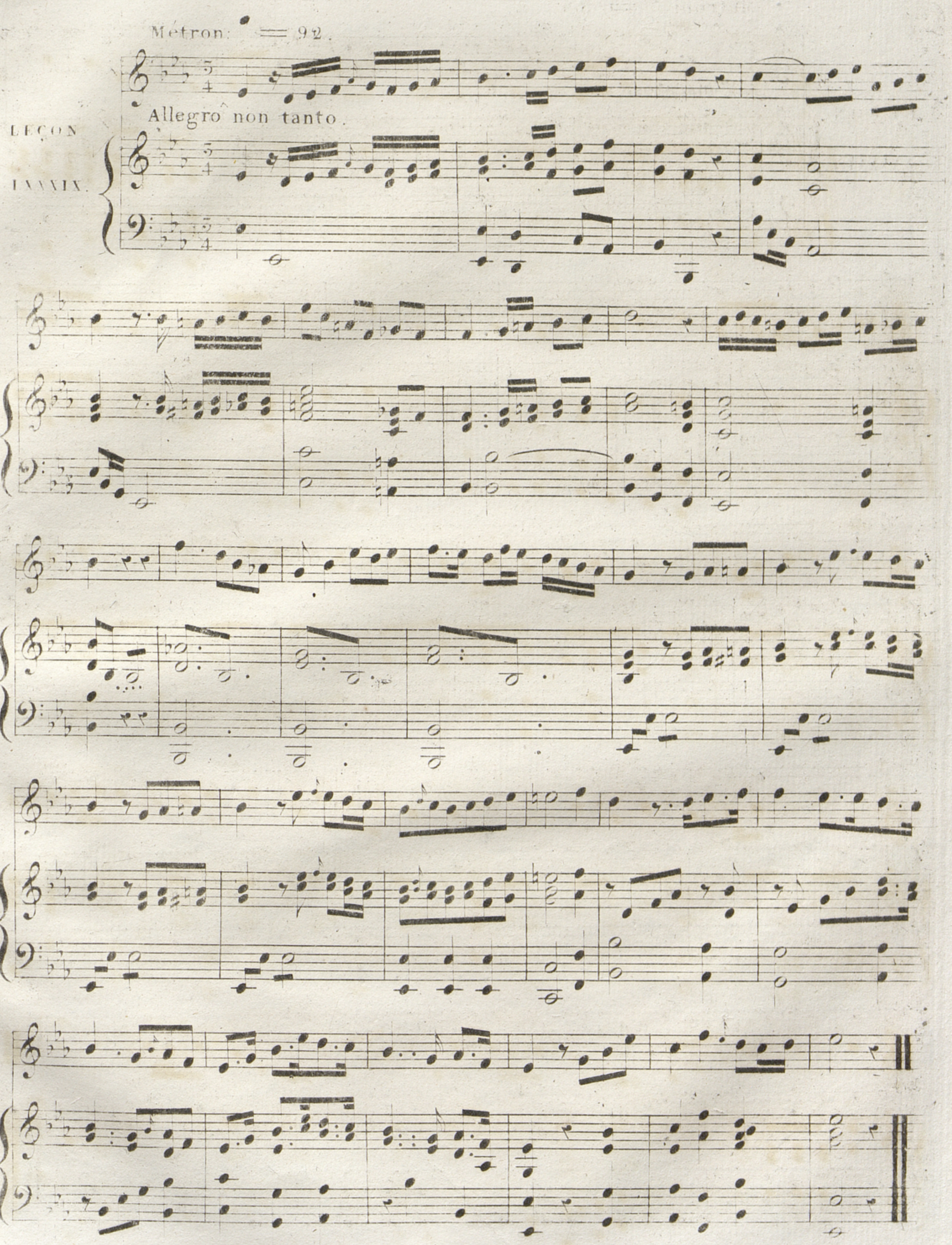


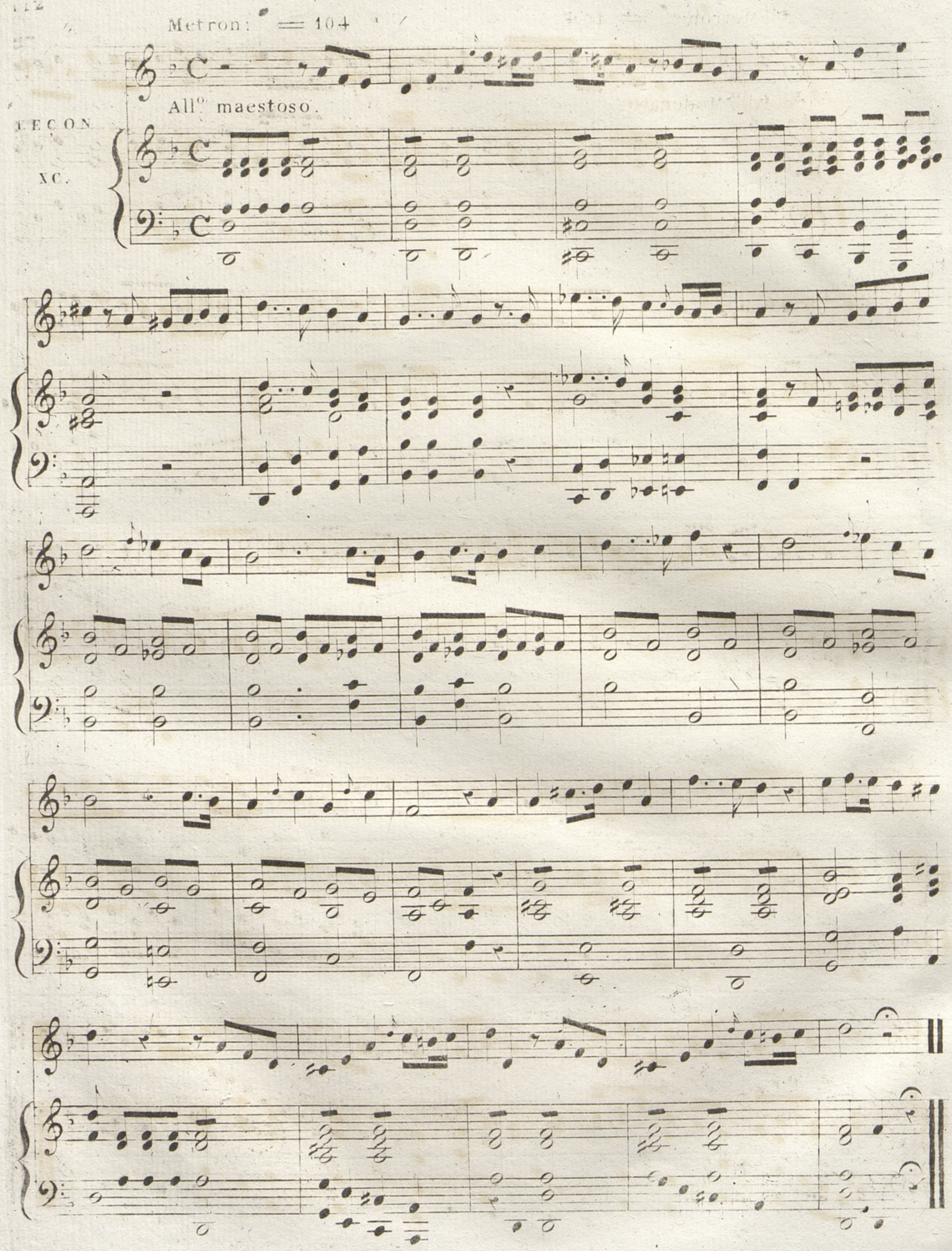
LEÇON LXXXVI.

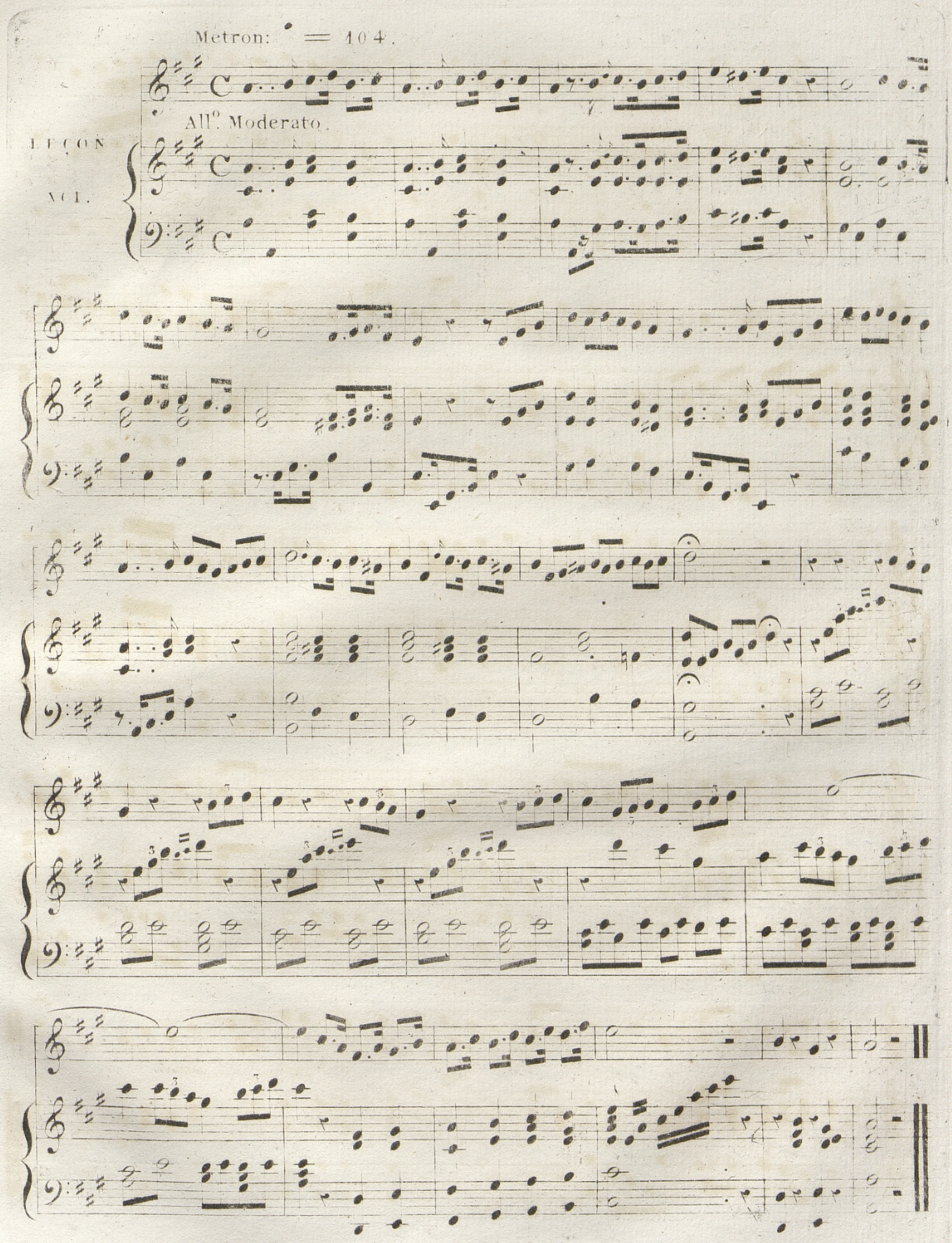



Métron: = 88.
Andante espressivo.
LEÇON
LXXXVII.
Fin.
PP
D.C


Metron: = 108.
All.o maestoso.
LEÇON
LXXXVIII.

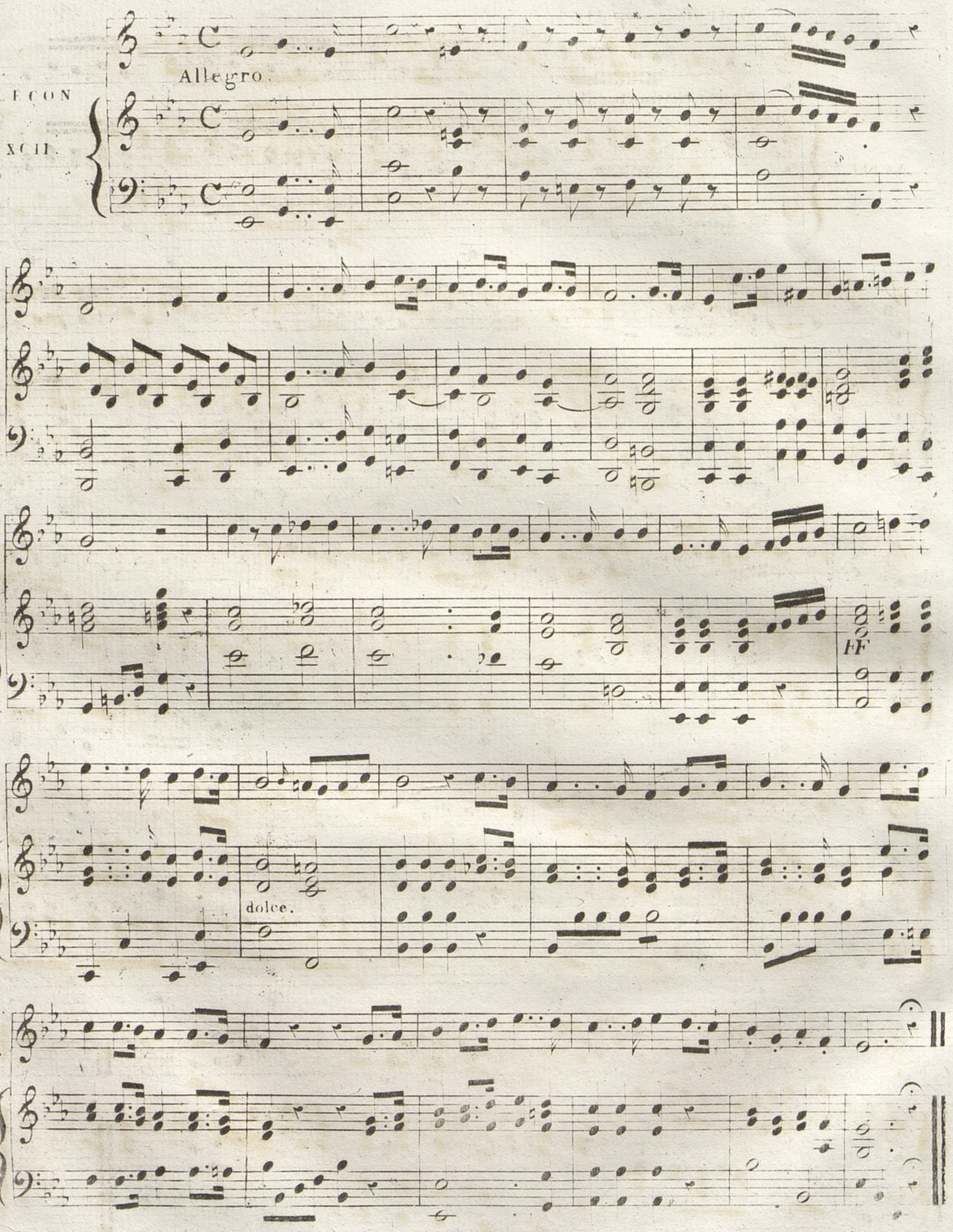

Métron: ♩ = 92.
Allegro non tanto.
LEÇON
LXXXIX.

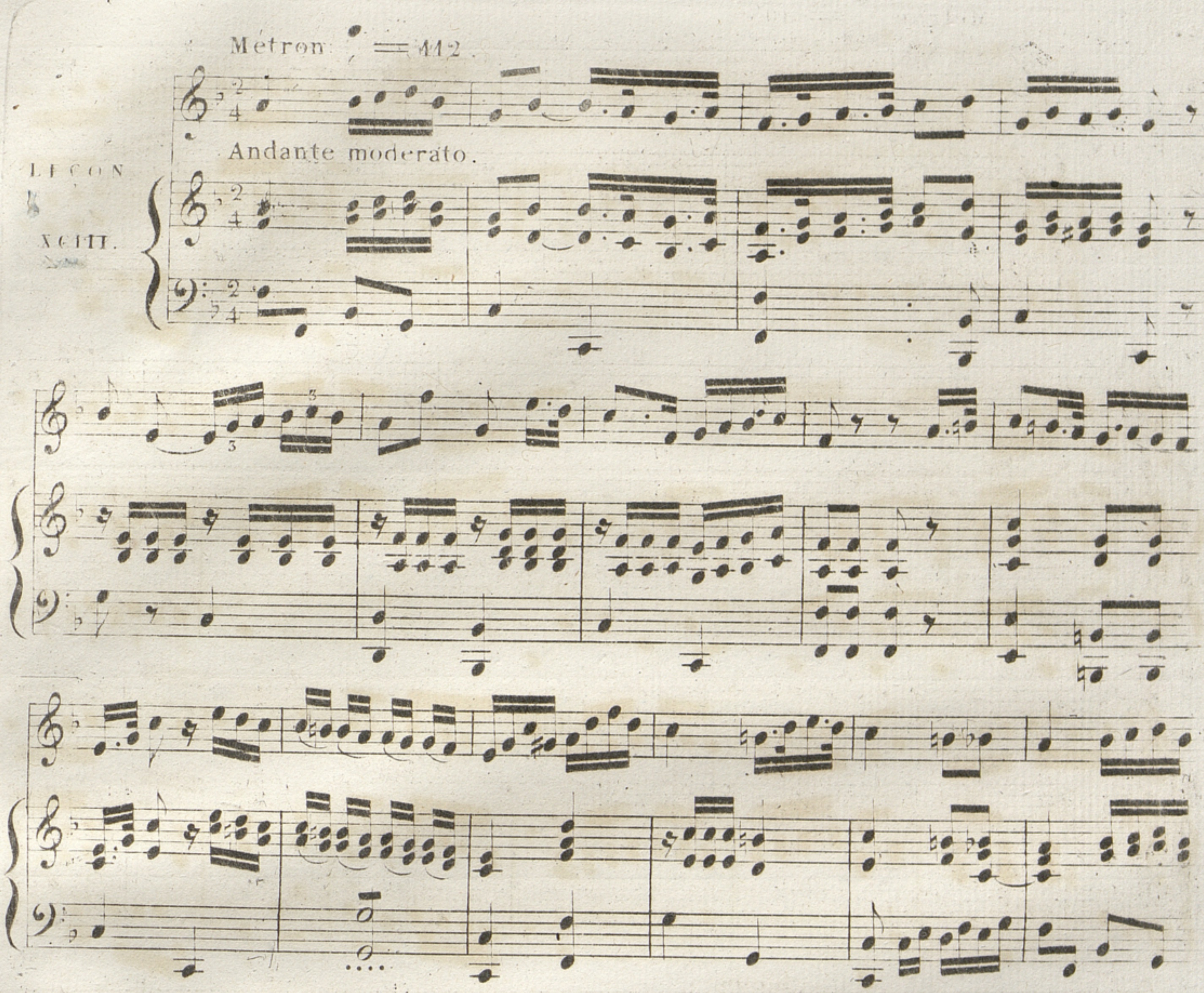

Metron: ♩ = 104
All° maestoso.
LECON
XC.

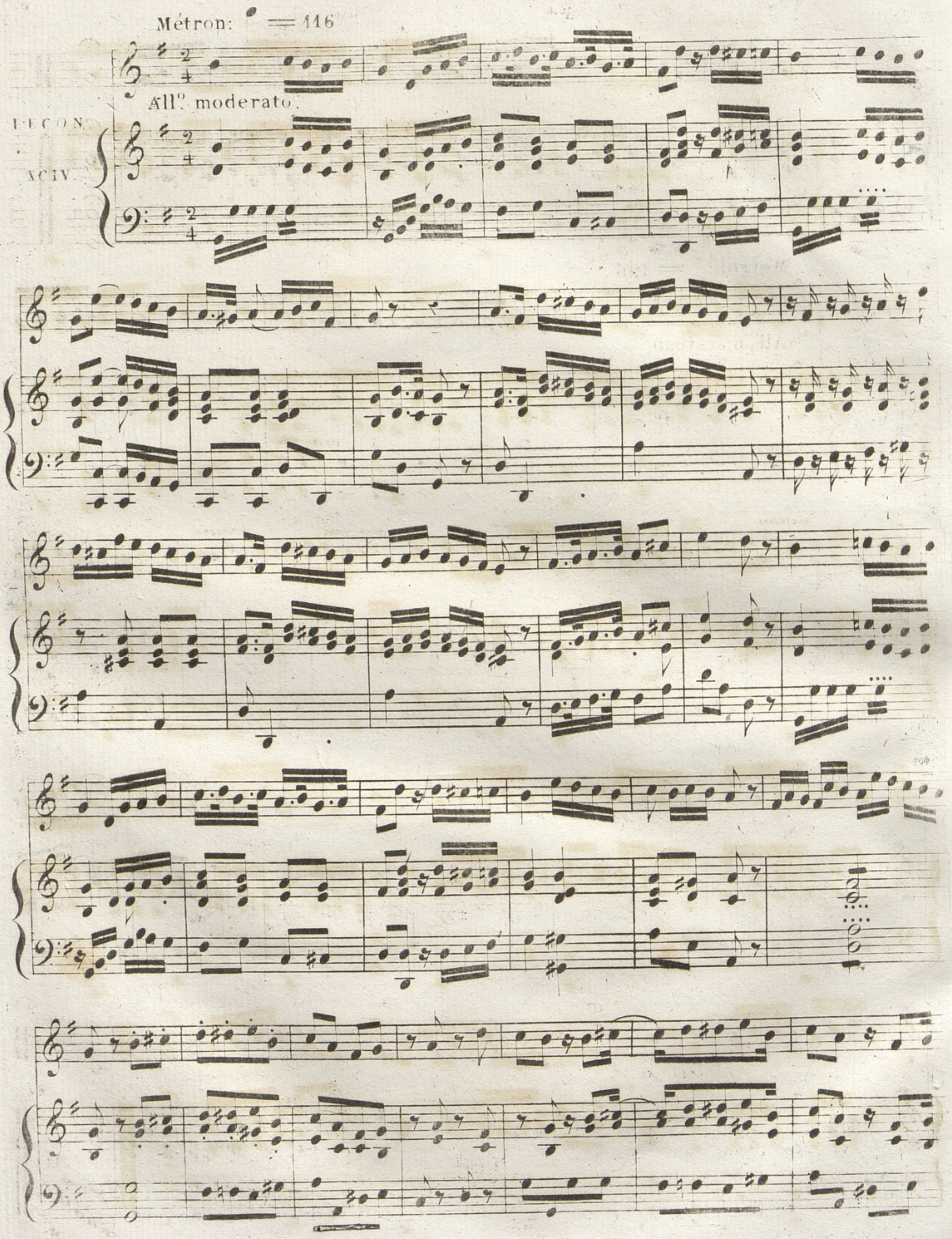

Metron: 𝅗𝅥 = 104.
All°. Moderato.
LEÇON VI.

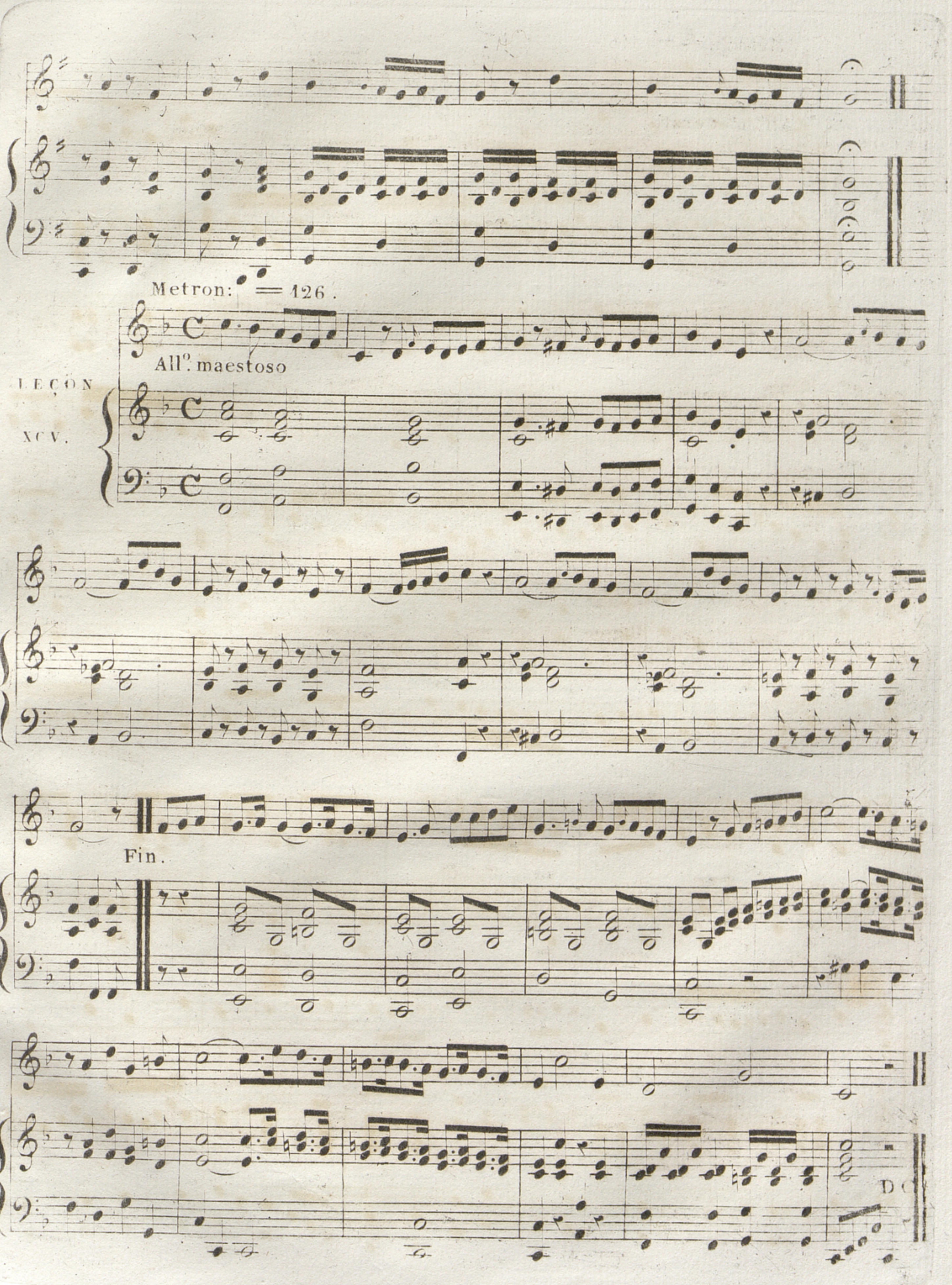
LEÇON XCII.

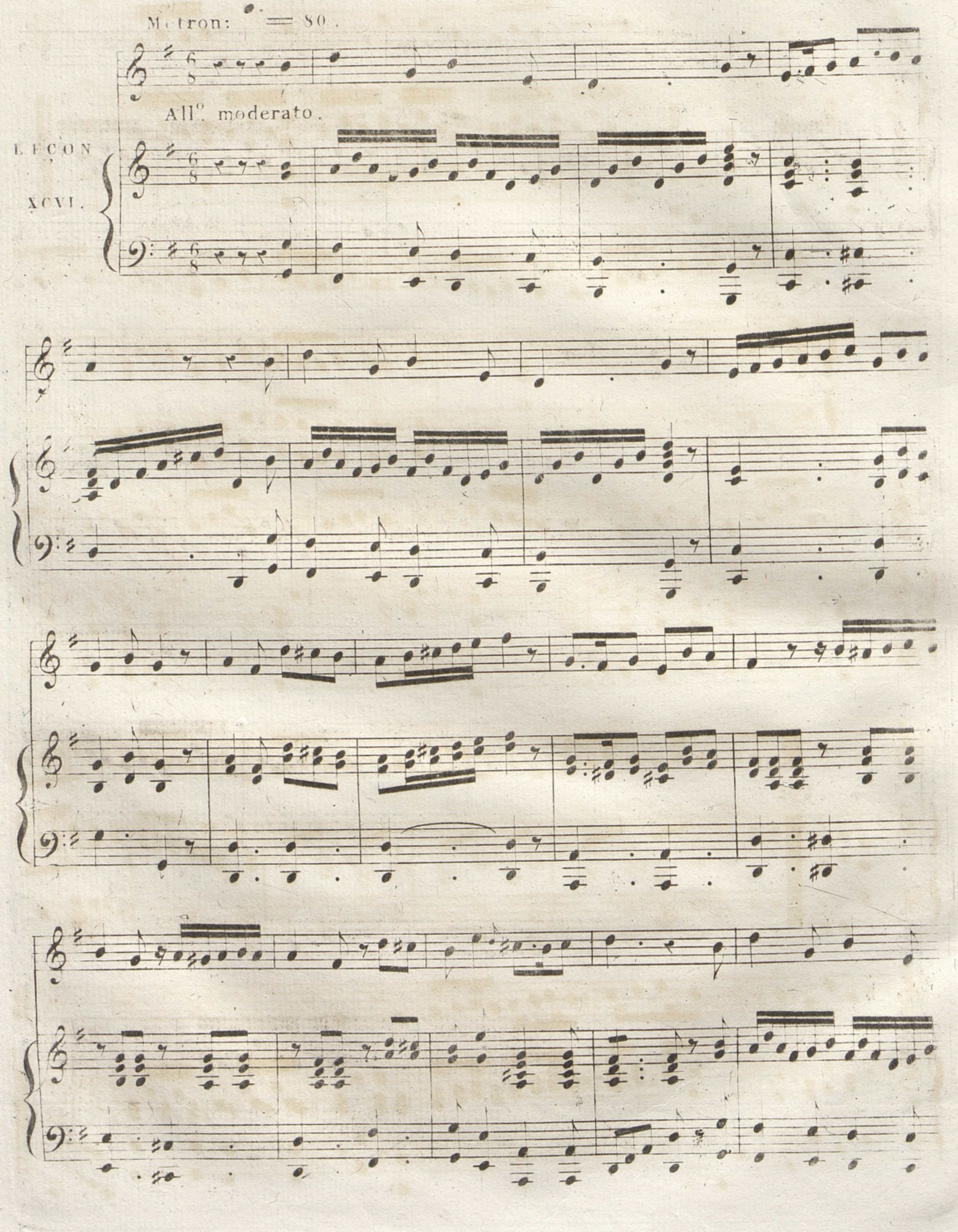
Metron. ♩ = 108.
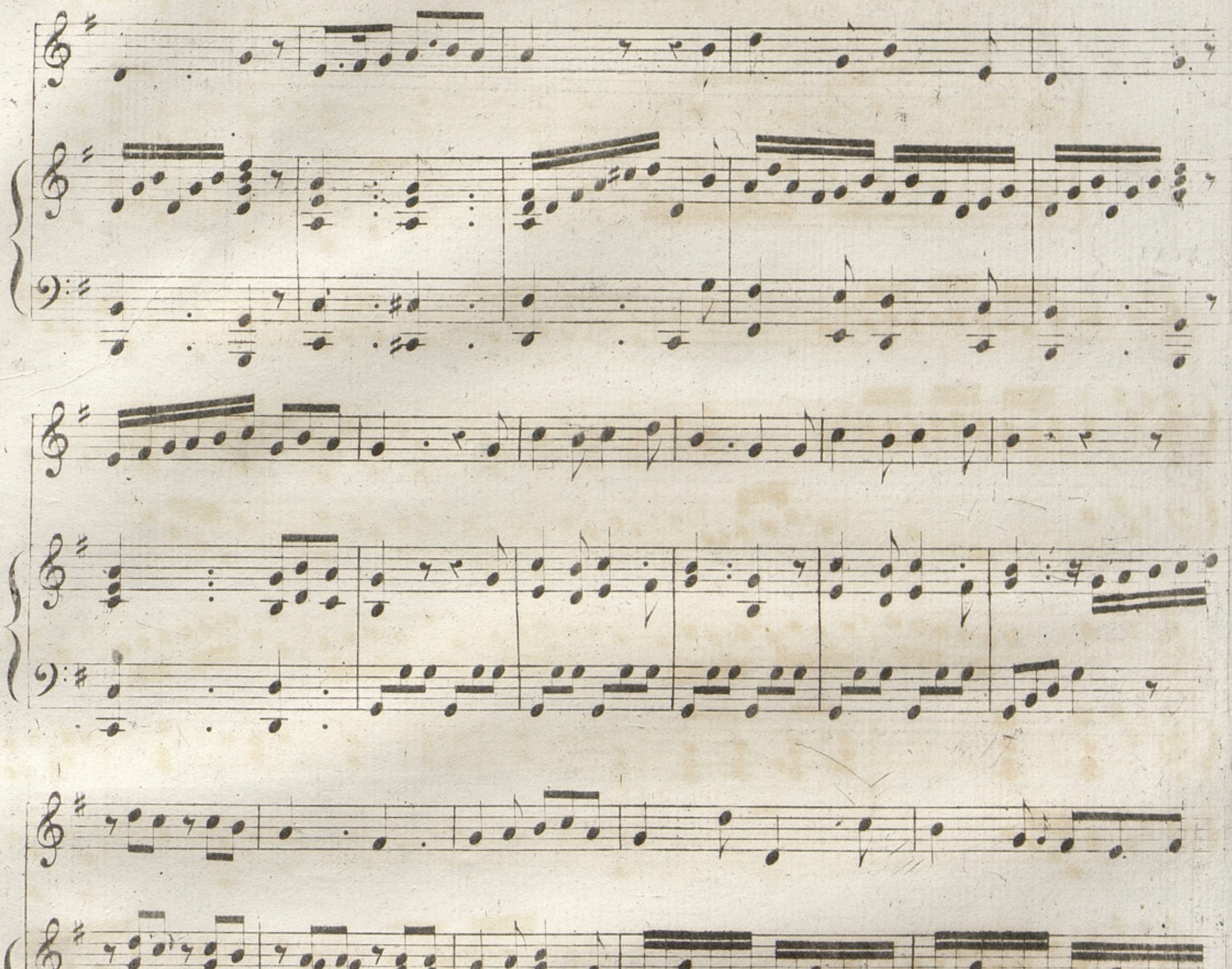


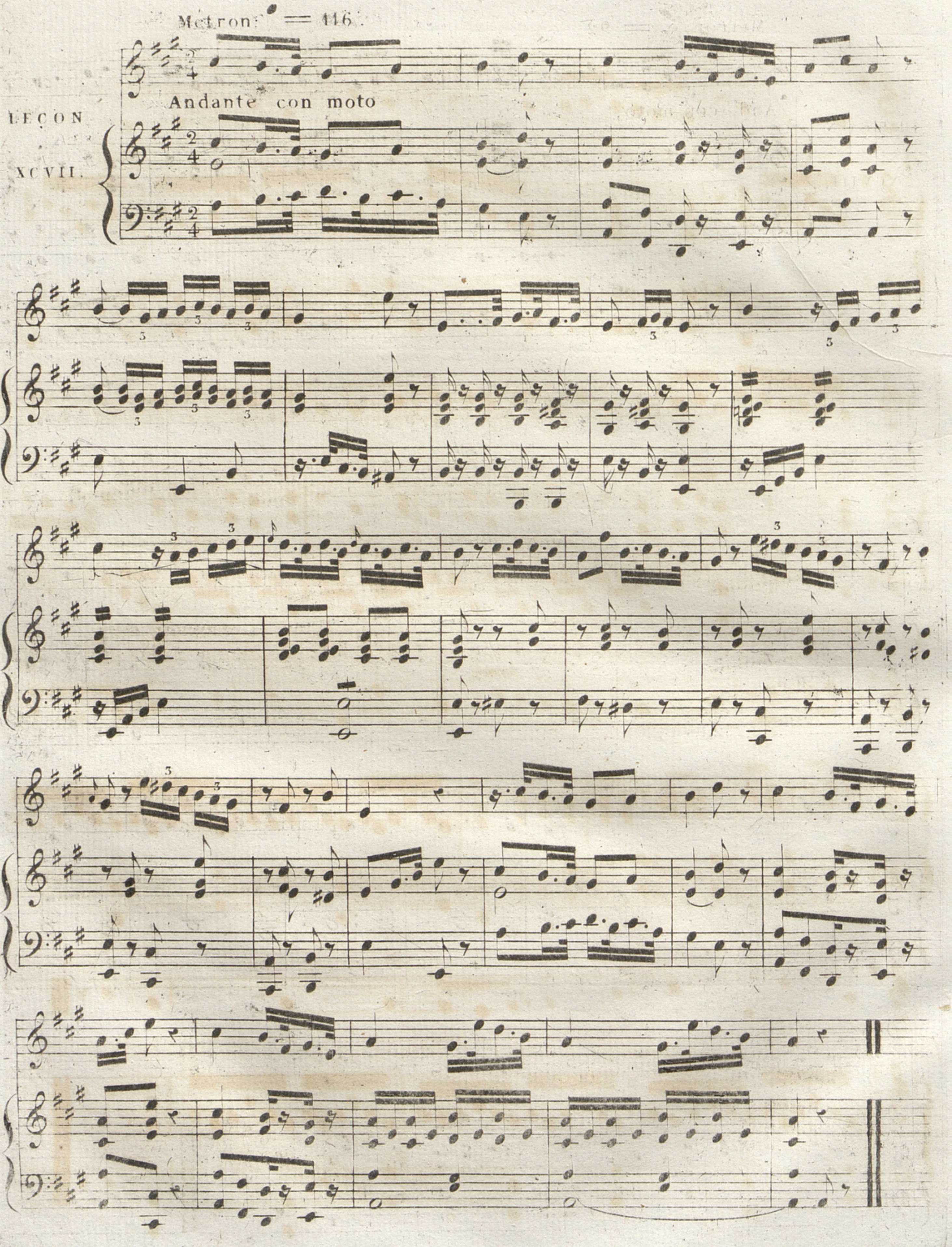

Métron = 112
Andante moderato.
LEÇON XCIII.

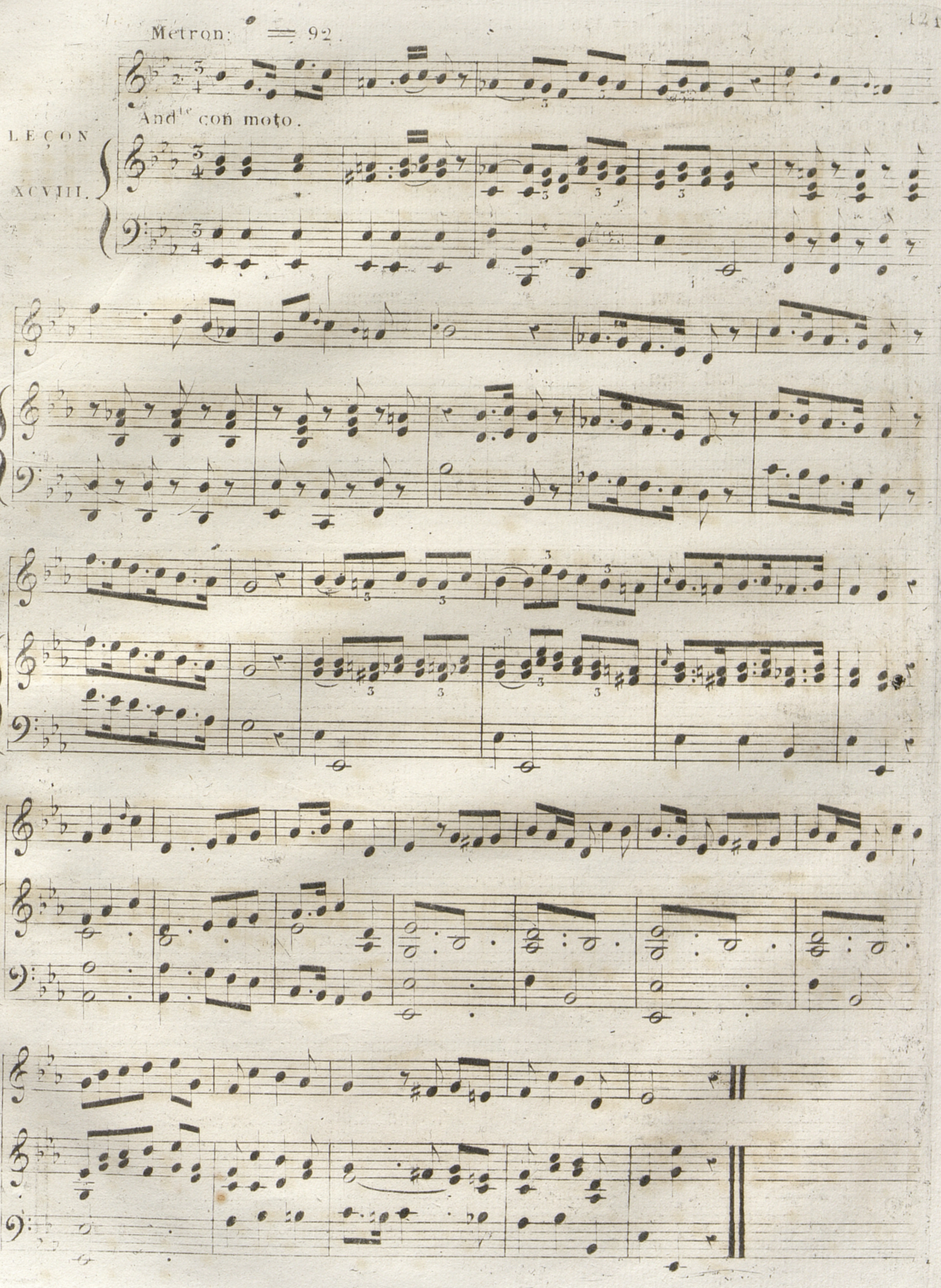

Métron: = 116
Allº. moderato.
LEÇON
XIV.


Metron: ♩ = 126.
All°. maestoso
LEÇON
XCV.
Fin.
D C

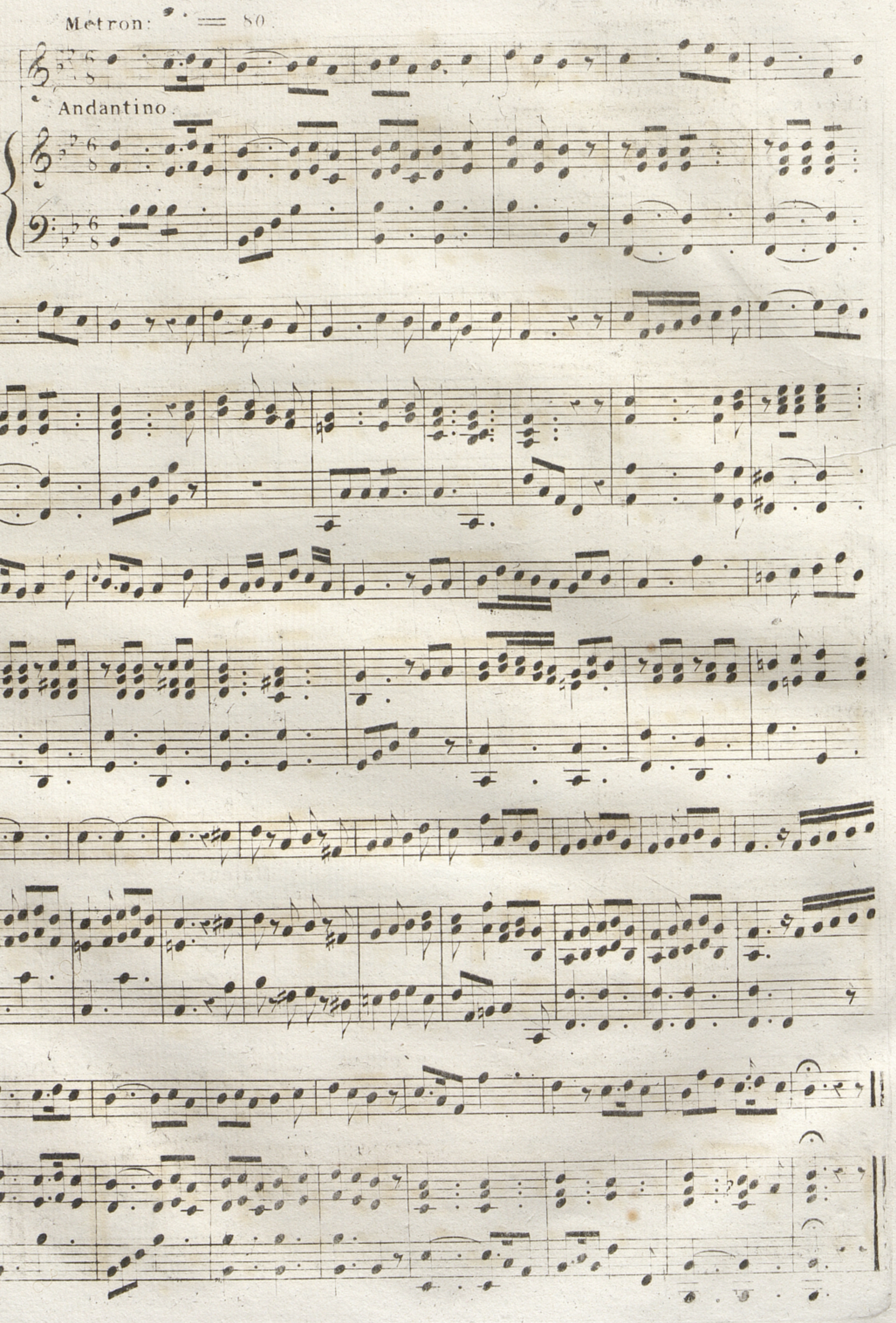

Metron: ♩. = 80.
All.° moderato.
LEÇON
XCVI.

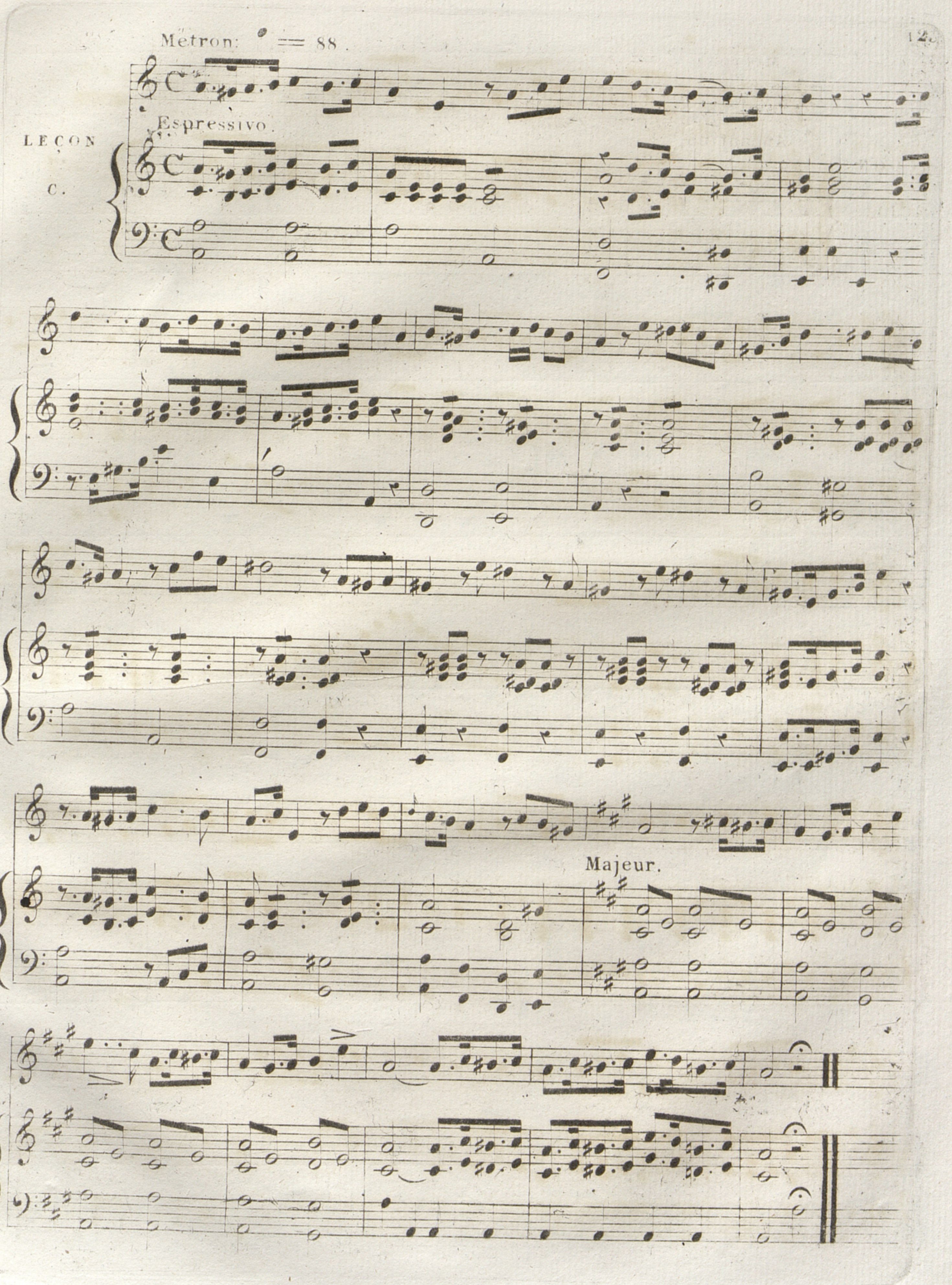


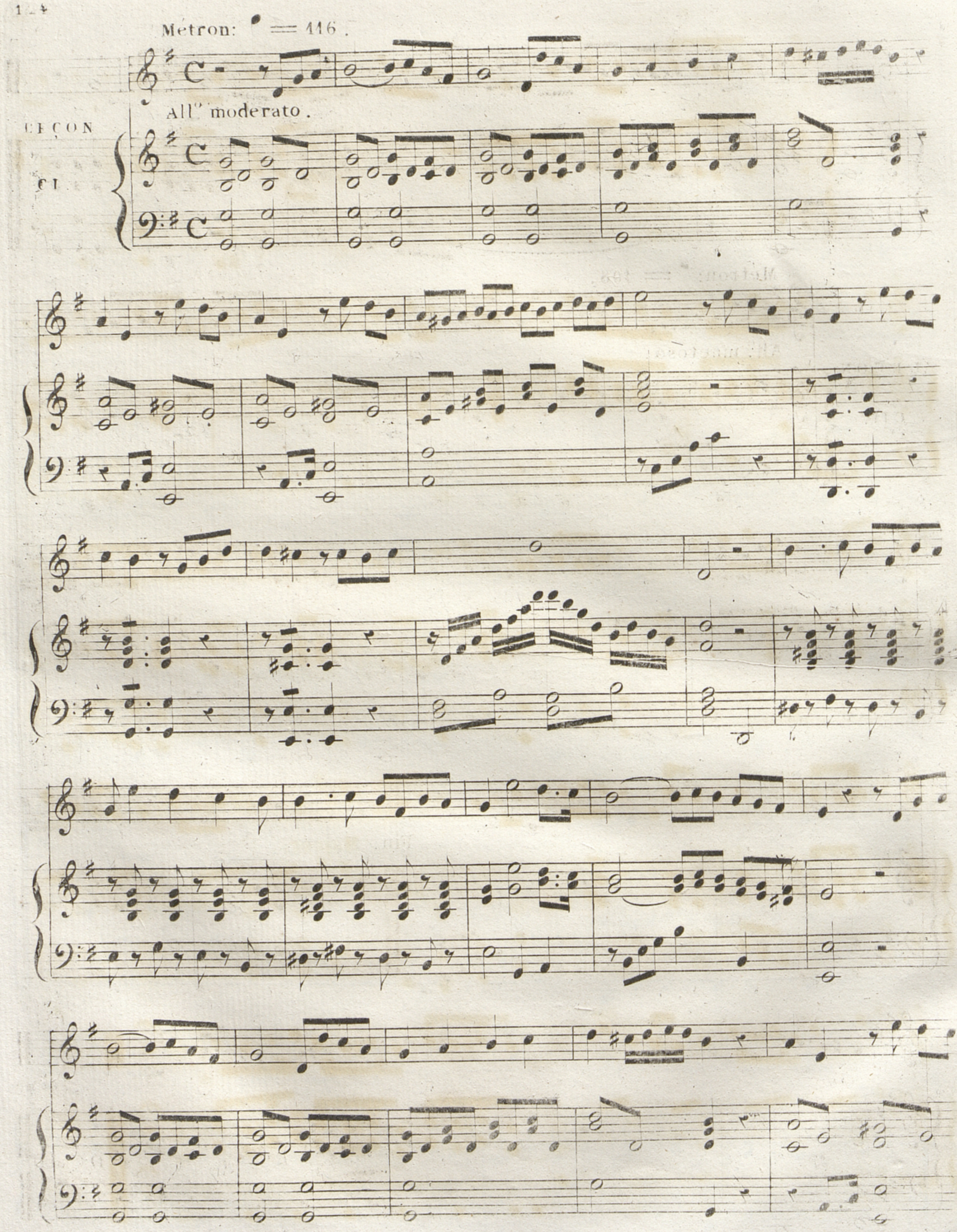

Metron: ♩ = 116
LEÇON
XCVII.
Andante con moto

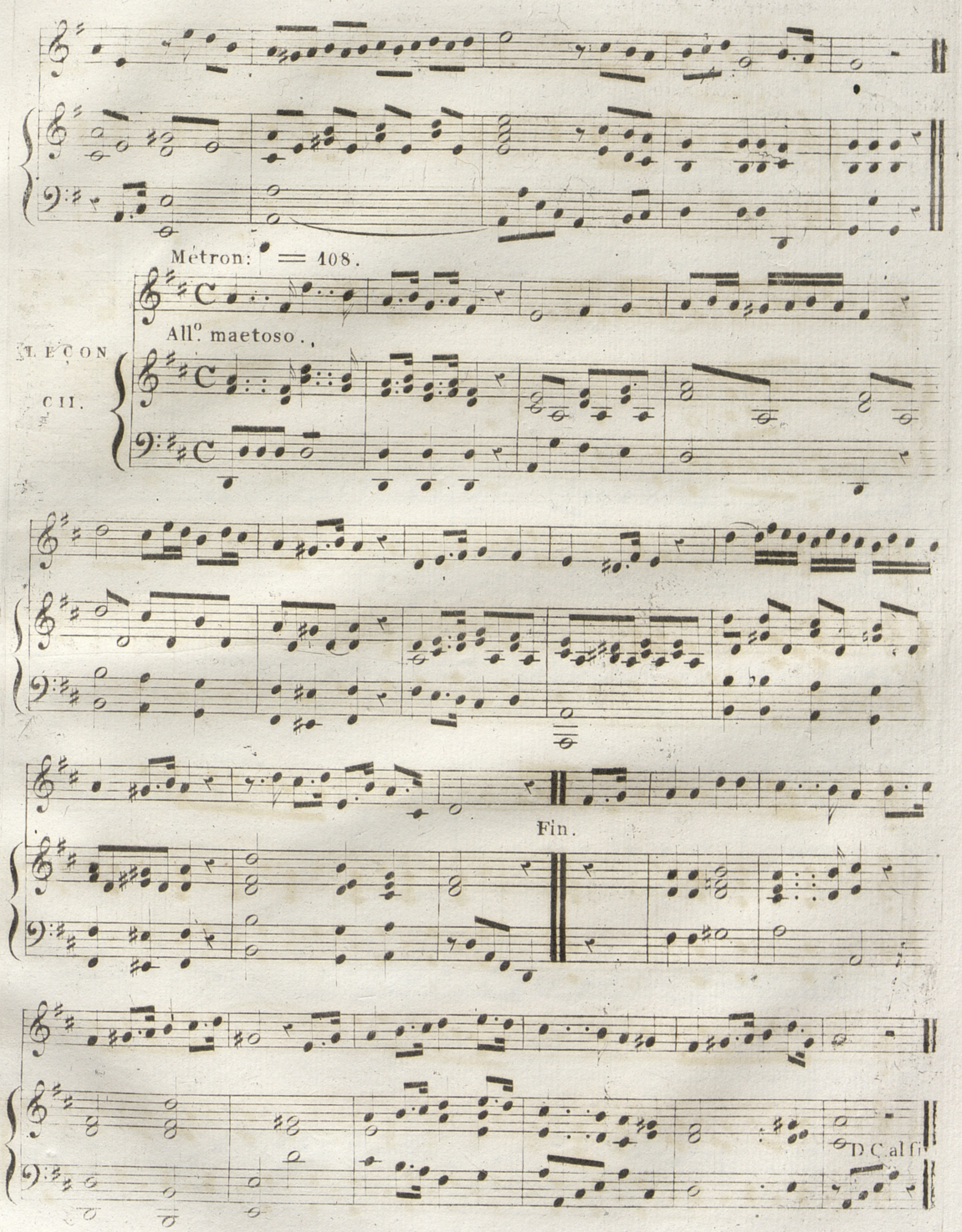

Metron: ♩ = 92.
And^te con moto.
LEÇON
XCVIII.

LEÇON XCIX.

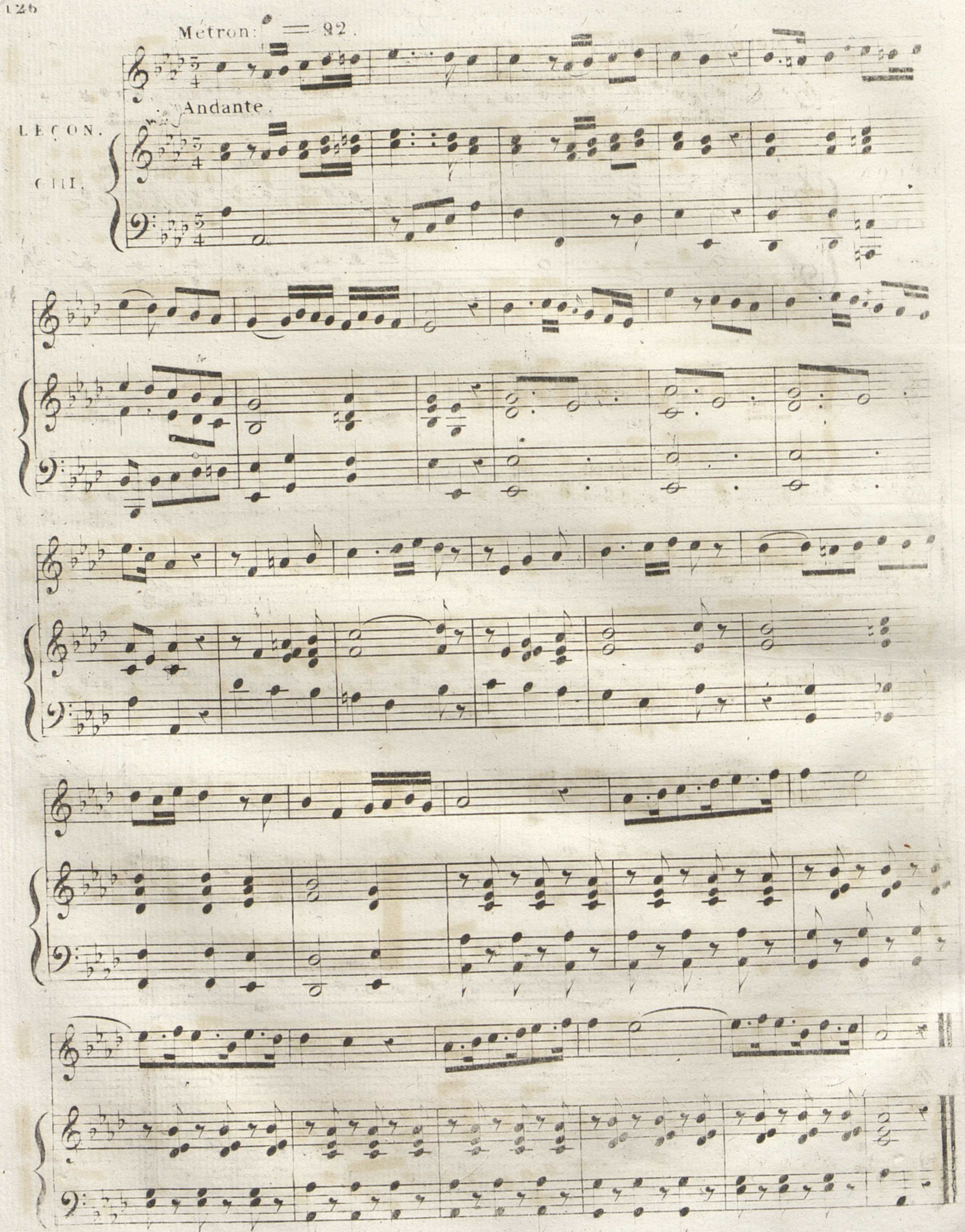



Metron: = 88
LEÇON
C.
Espressivo.
Majeur.

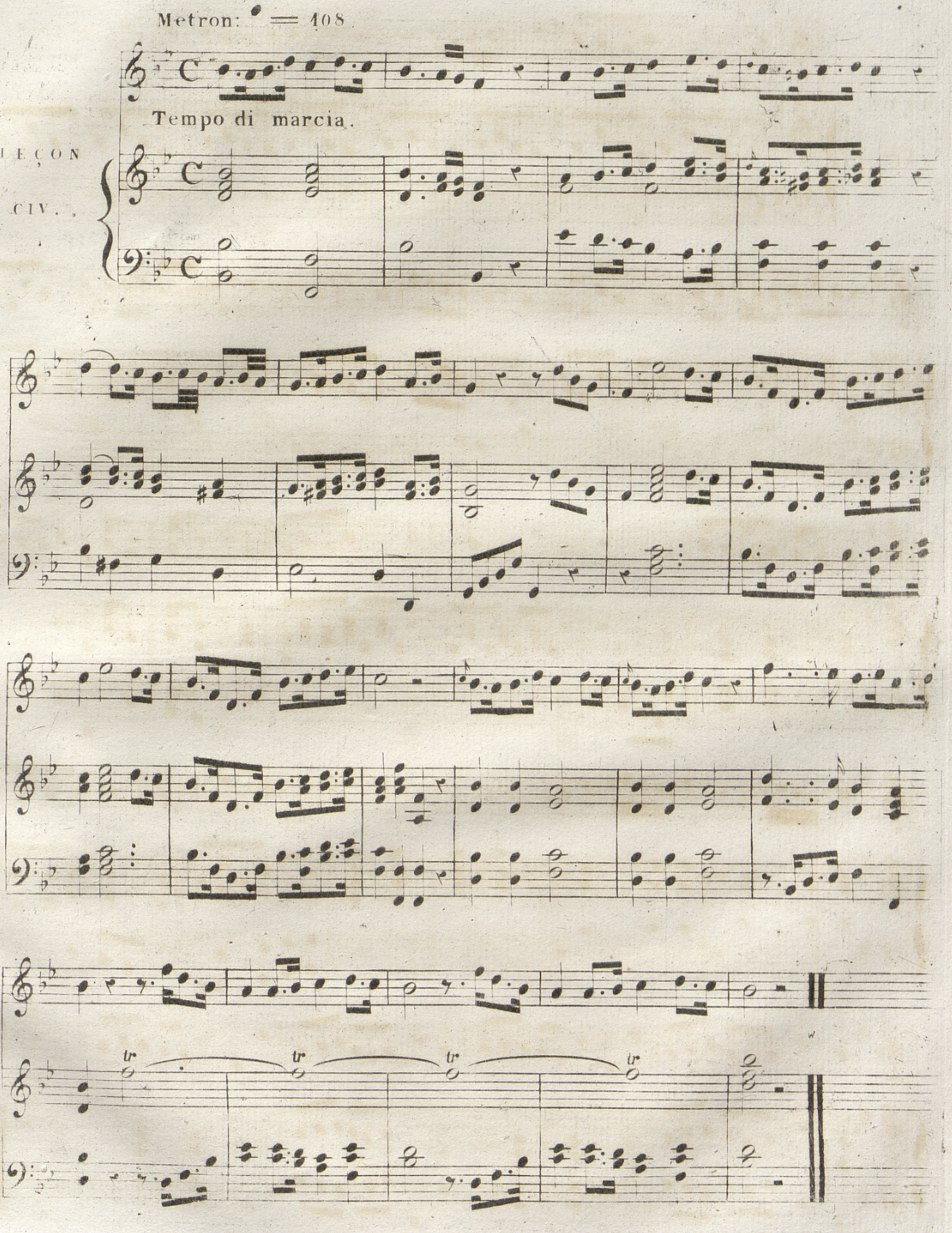

Métron: = 116.
All.° moderato.

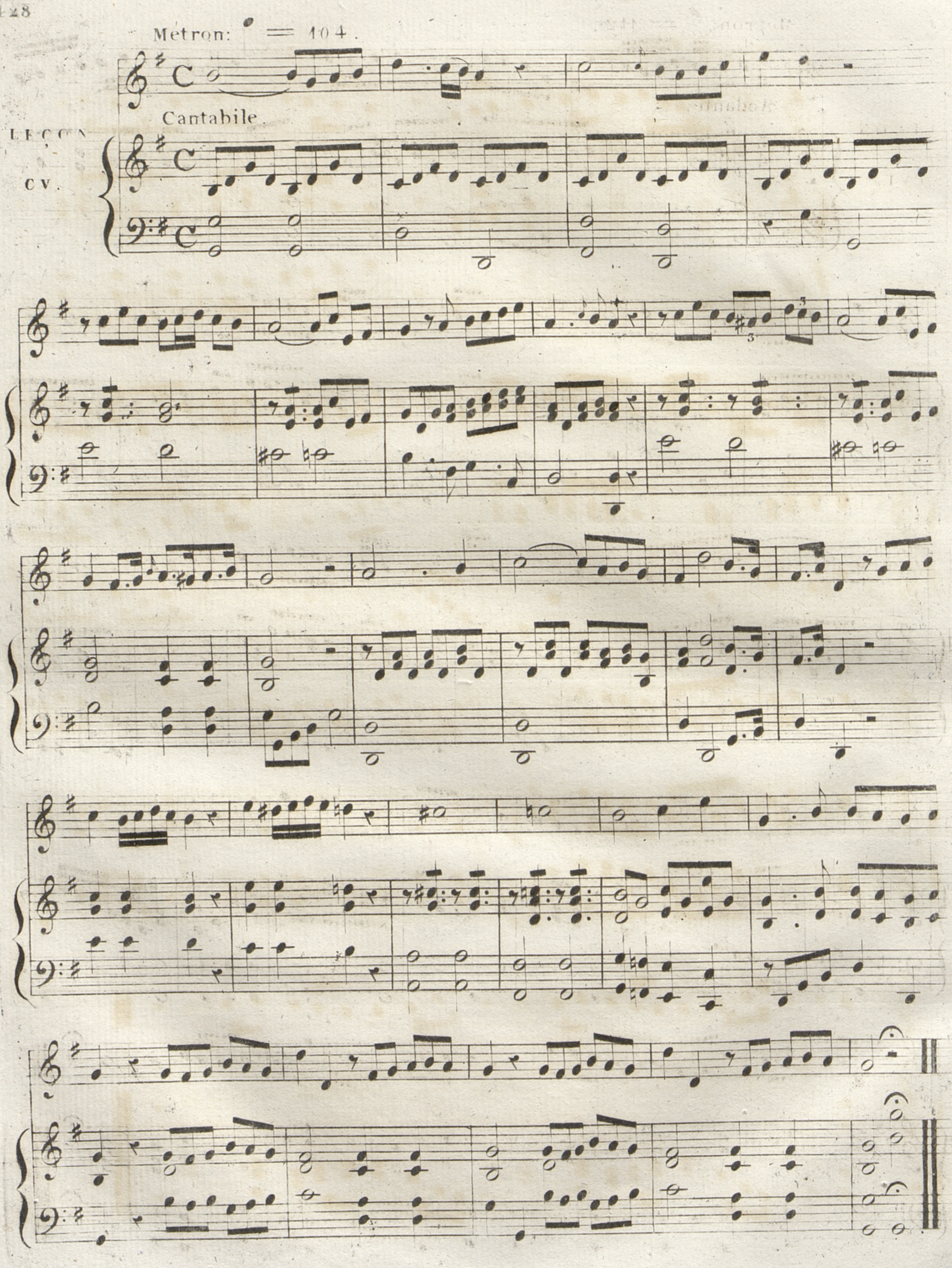


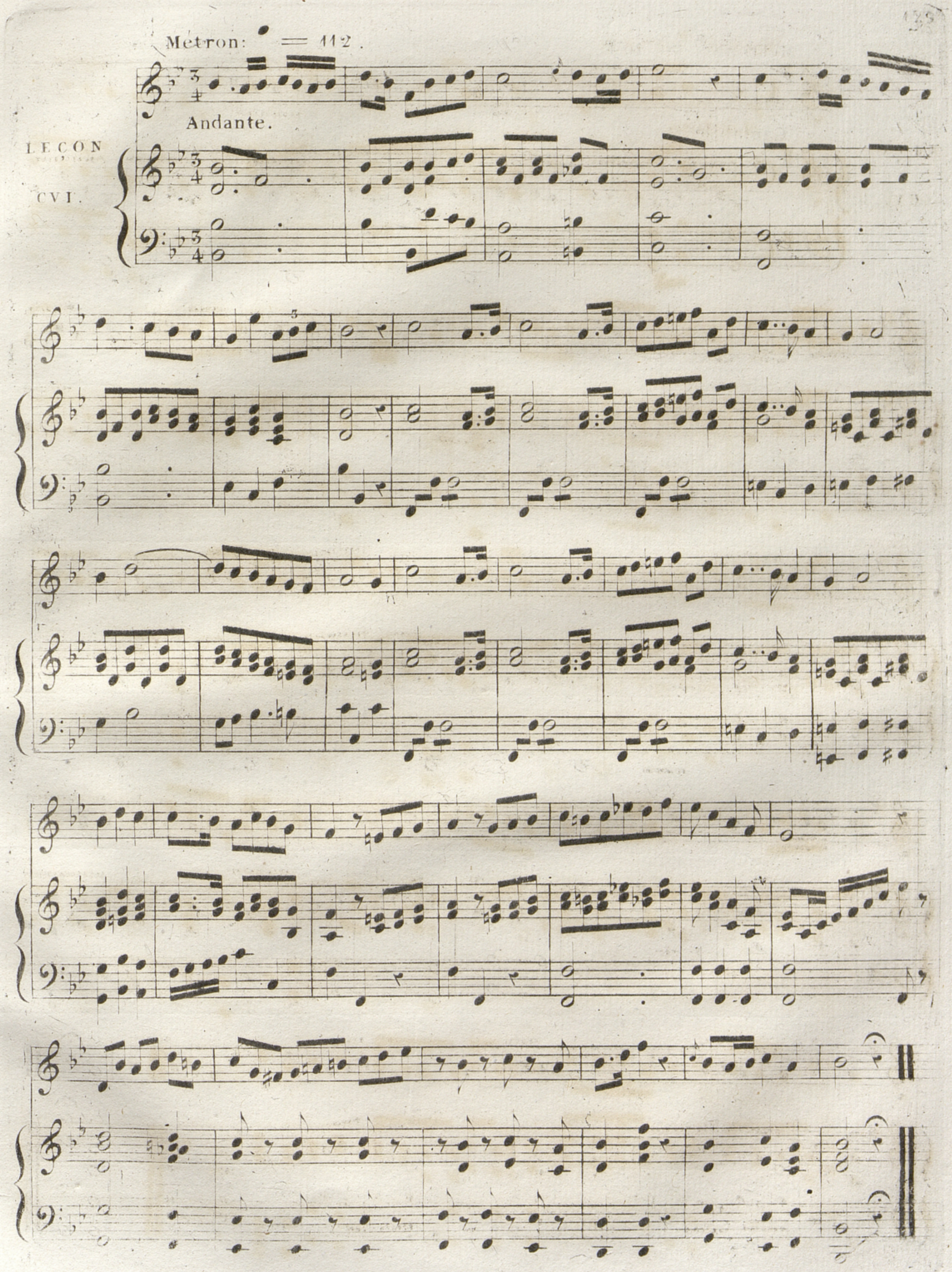
Métron: = 108.
Allº maetoso.
I. LEÇON
CII.
Fin.
D.C. al fi

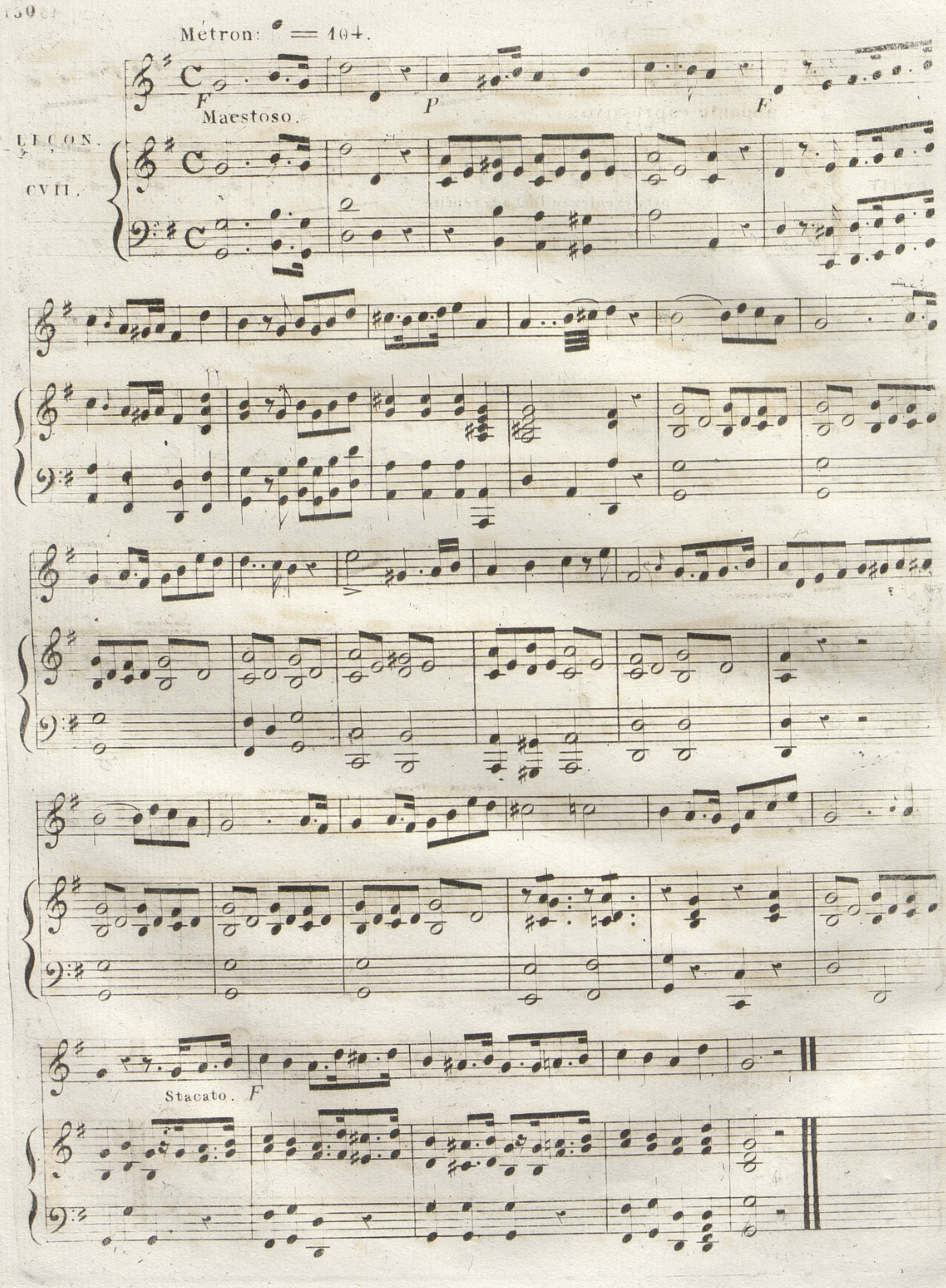

Métron: ♩ = 92.
Andante.
LEÇON.
CIII.

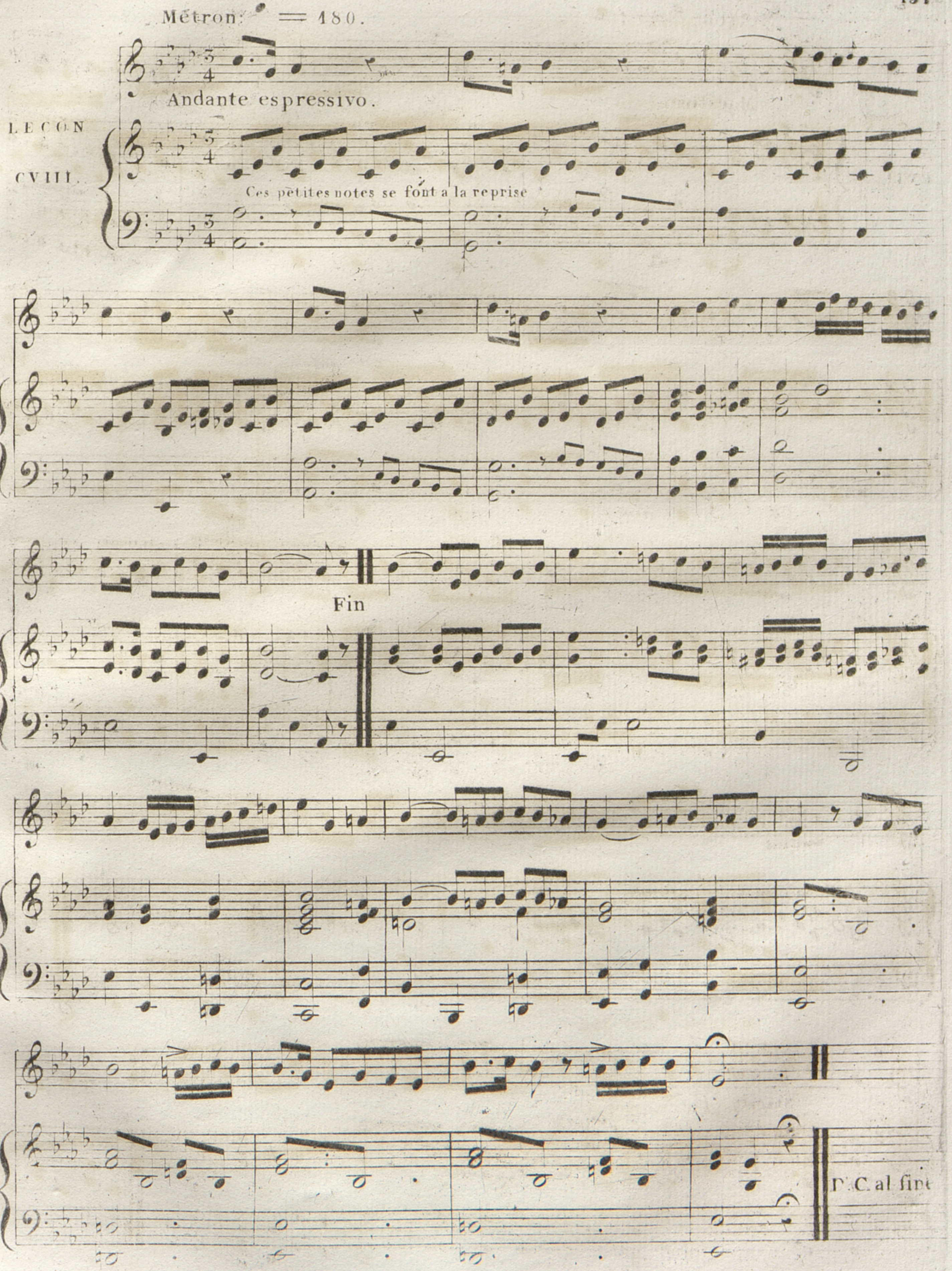
LEÇON CIV.

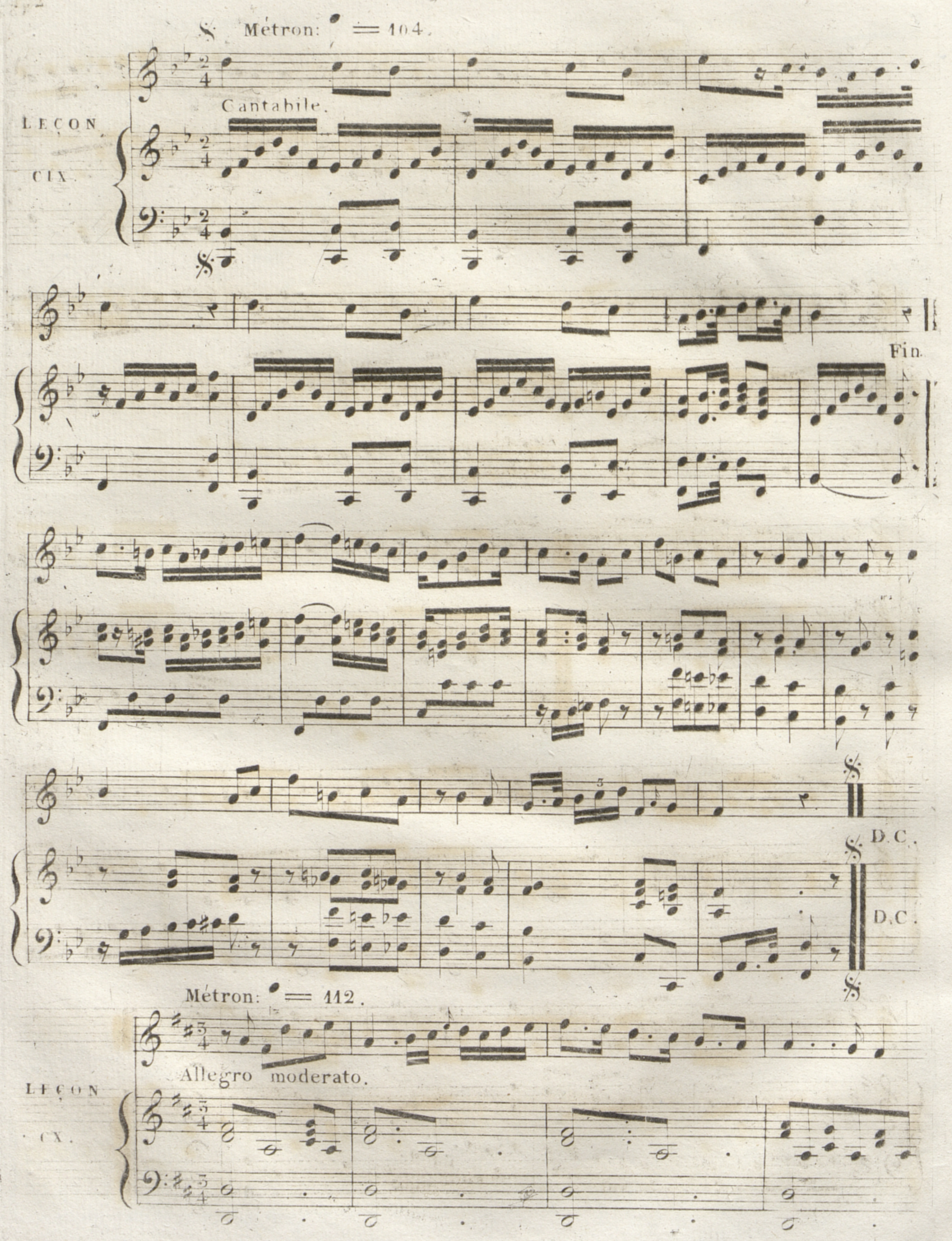


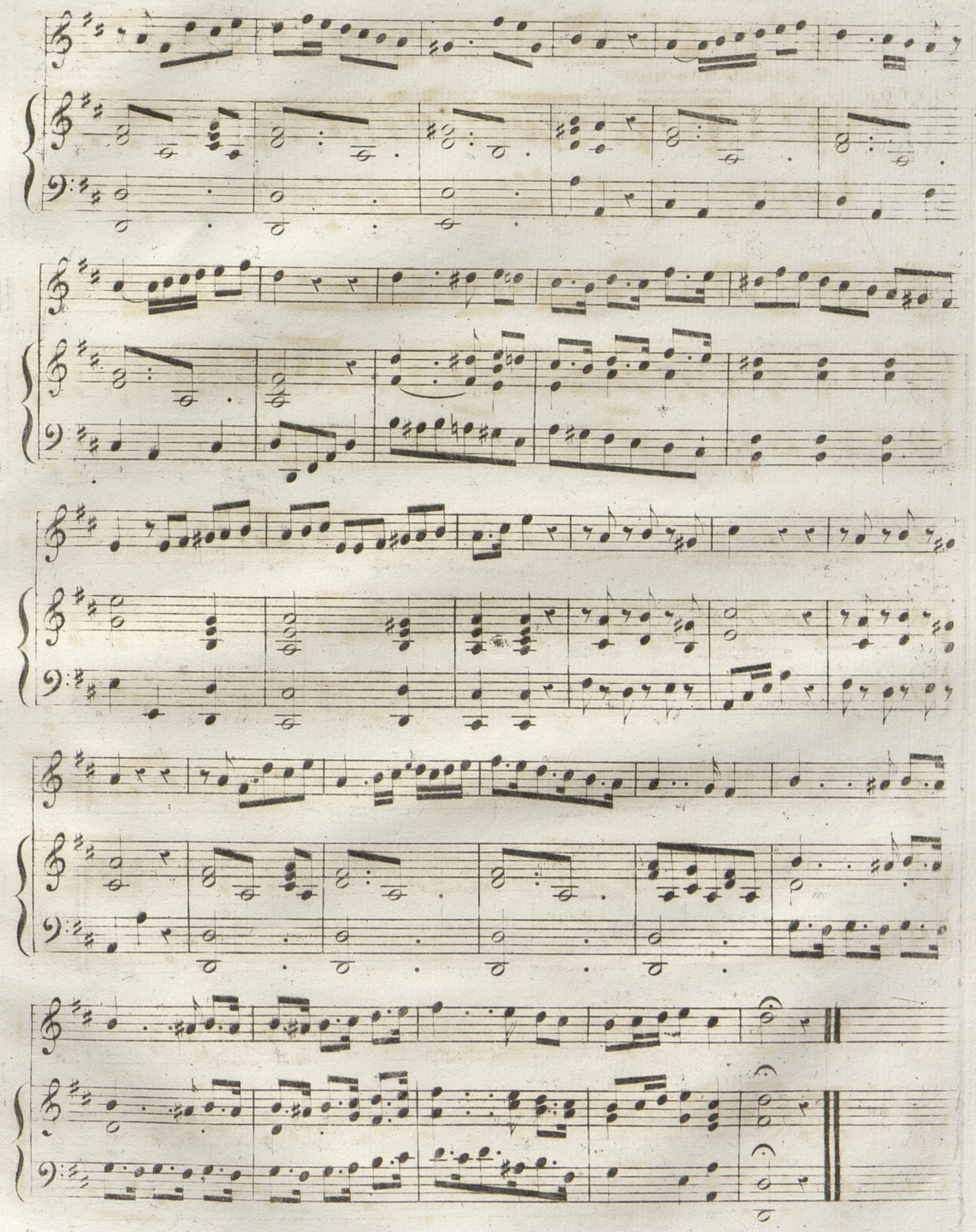

Métron: = 104.
Cantabile.
LEÇON
CV.

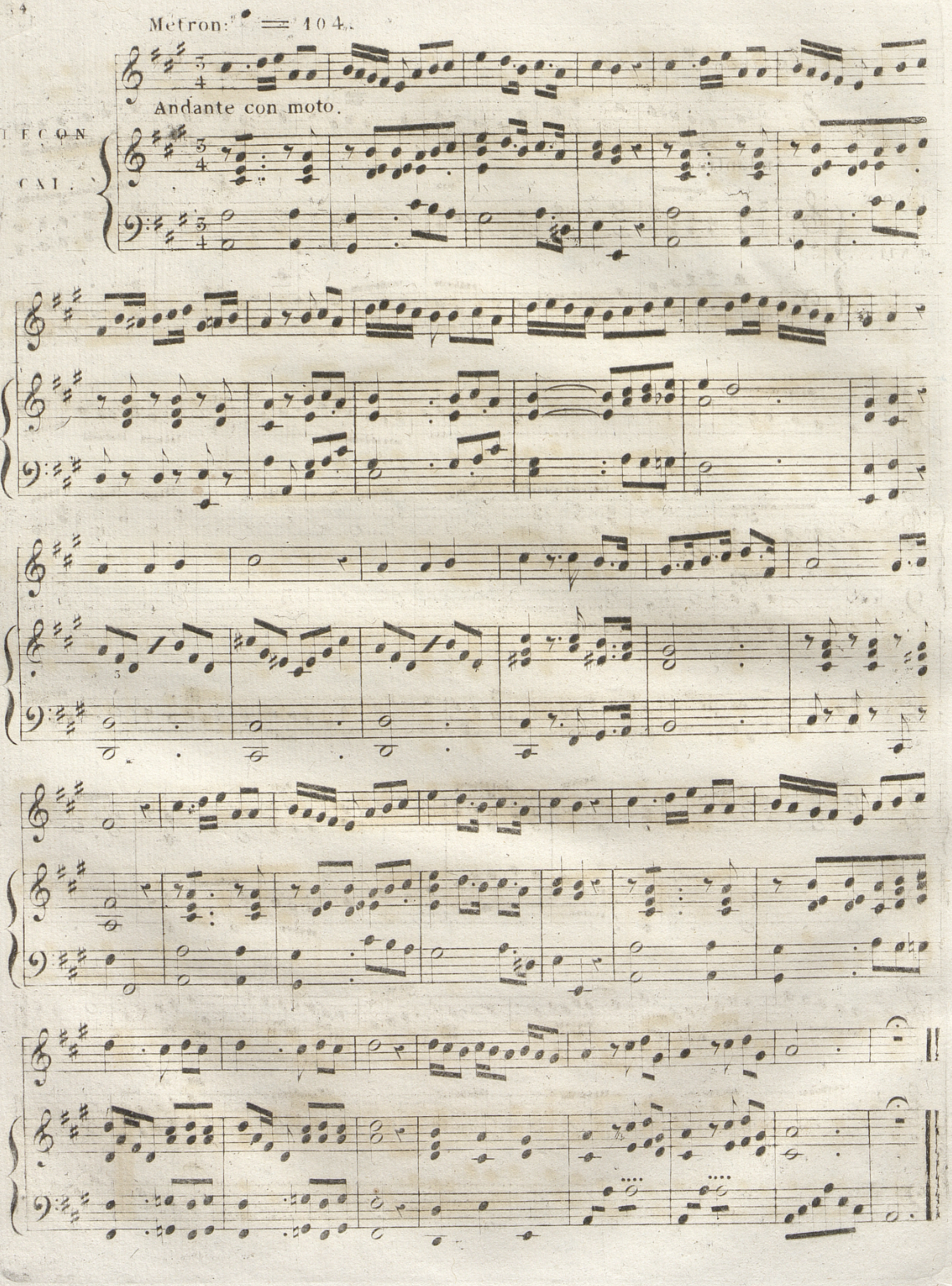

Metron: ♩ = 112.
Andante.
LEÇON
CVI.

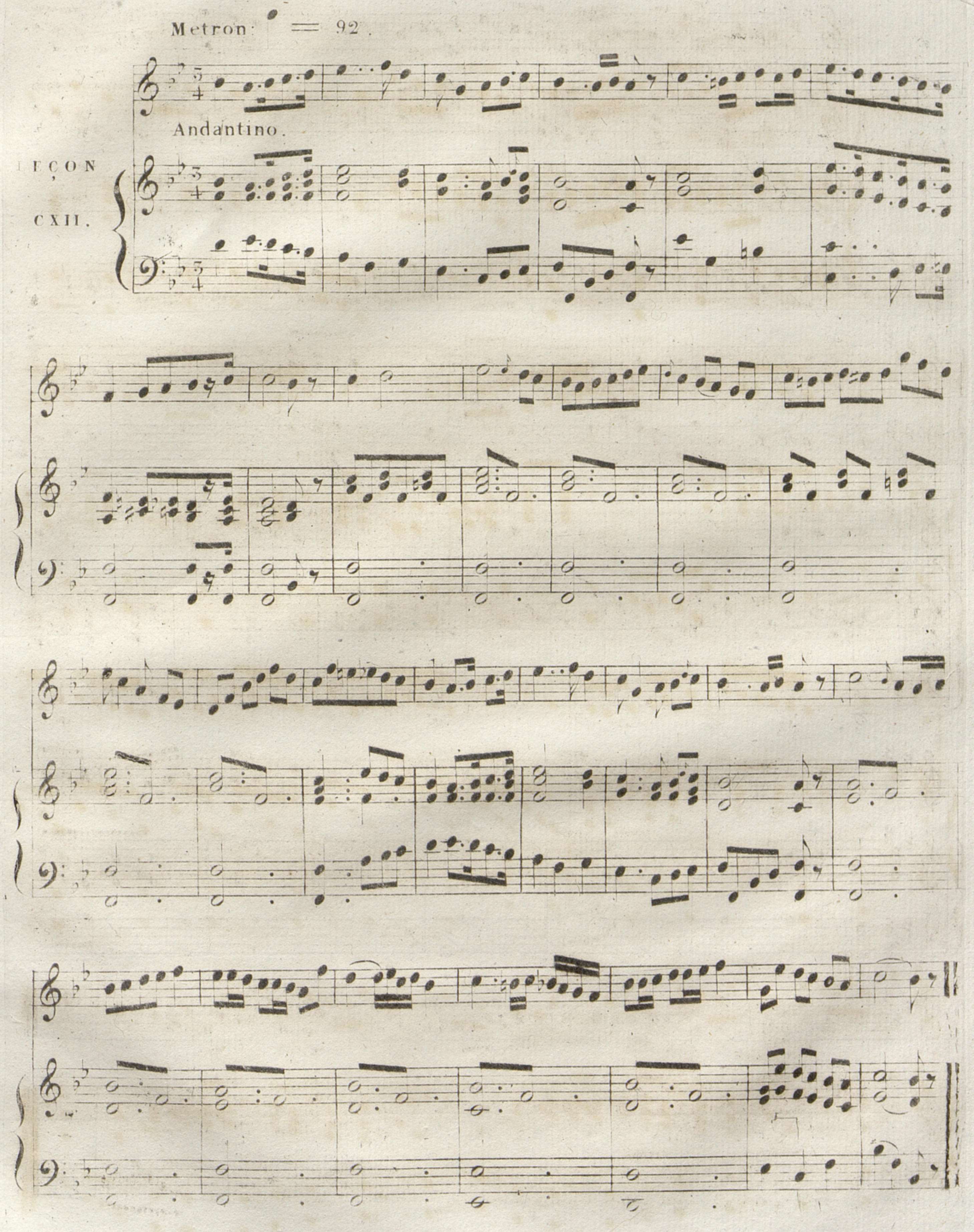

Métron: = 104.
Maestoso.
LEÇON.
CVII.
F
P
F
Stacato. F

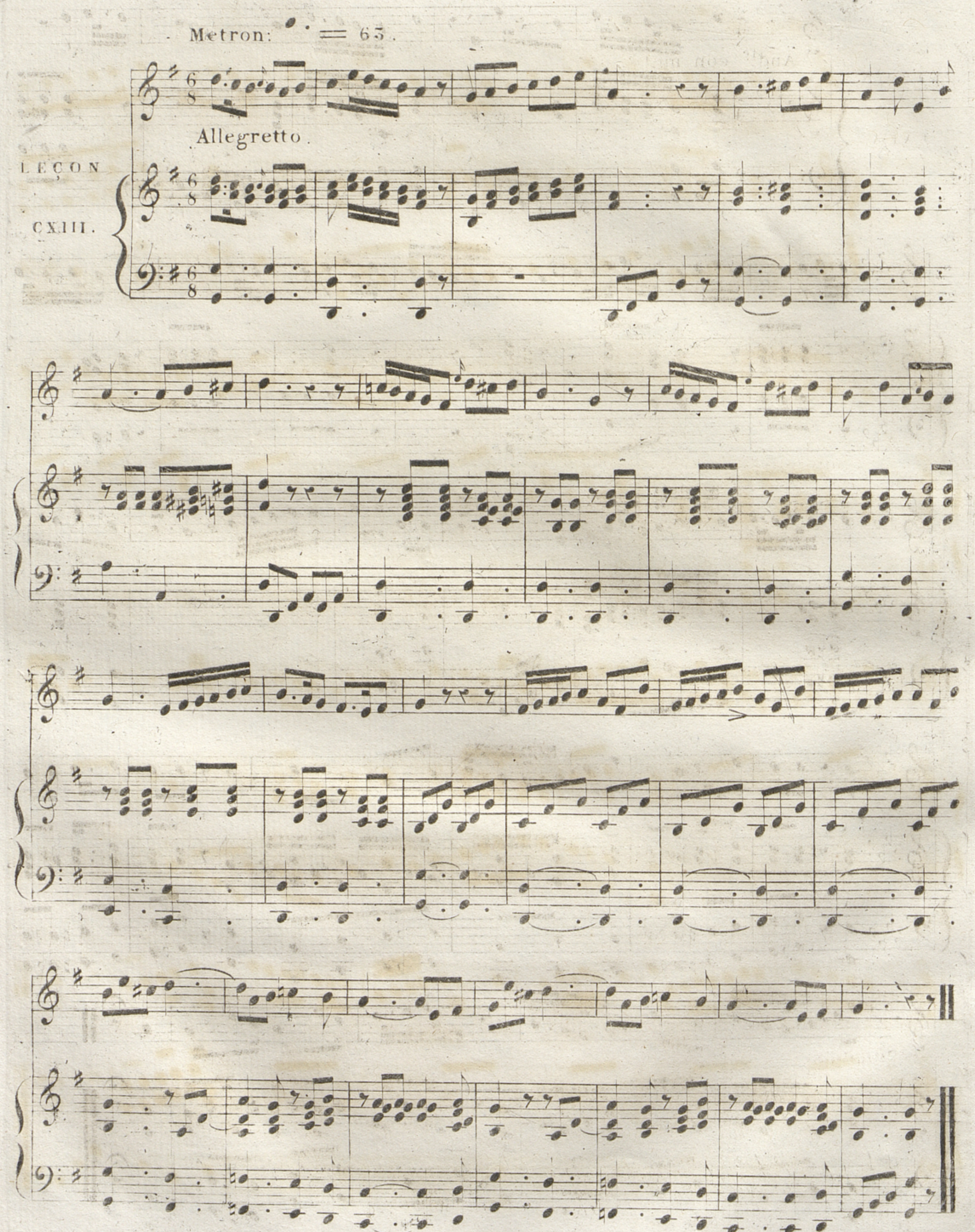

Métron: = 180.
Andante espressivo.
LEÇON CVIII.
Ces petites notes se font à la reprise
Fin
D.C. al fine

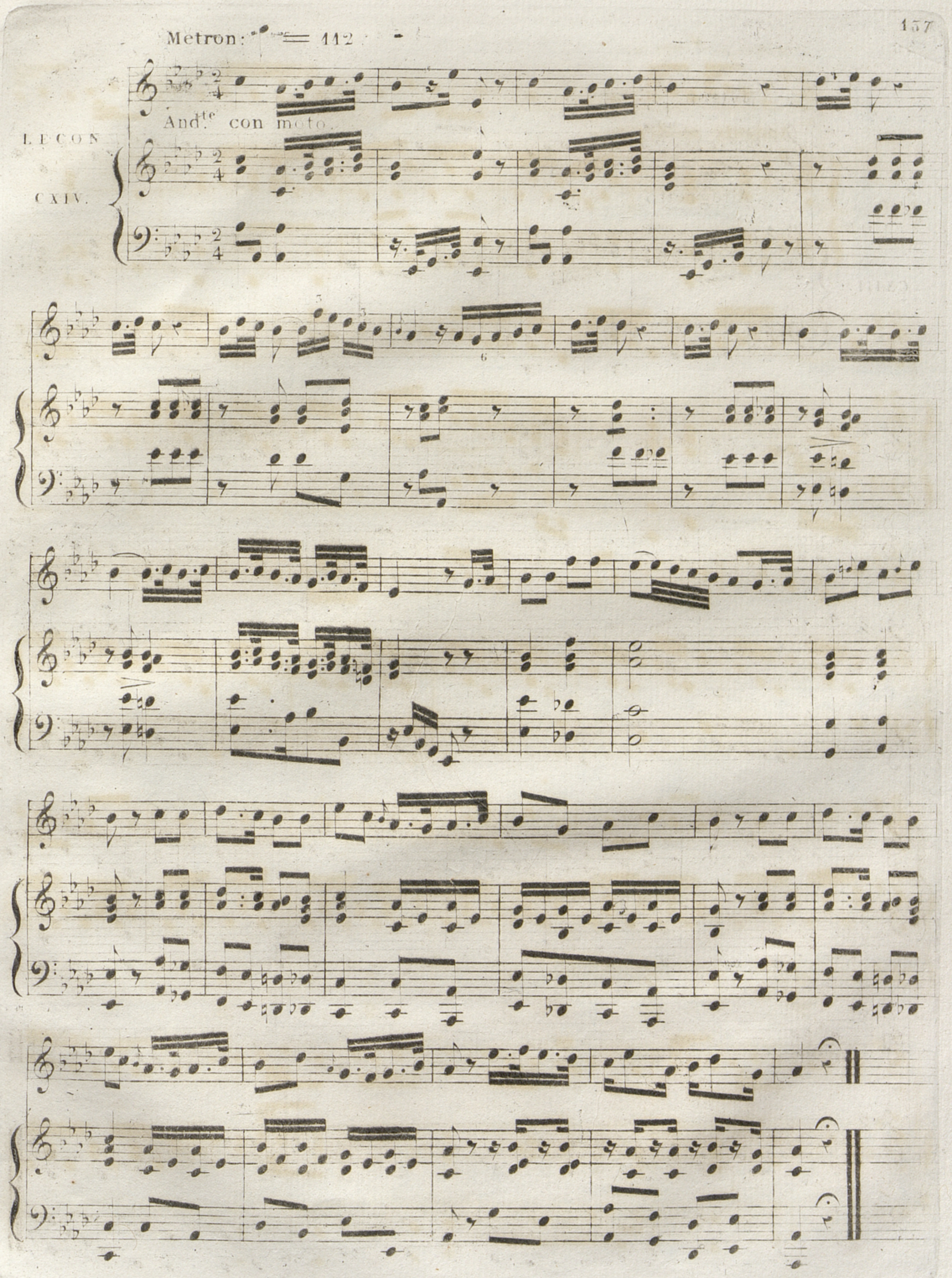

Métron: ♩ = 104.
LEÇON CIX.
Cantabile.
Fin.
D.C.
D.C.
Métron: ♩ = 112.
LEÇON CX.
Allegro moderato.

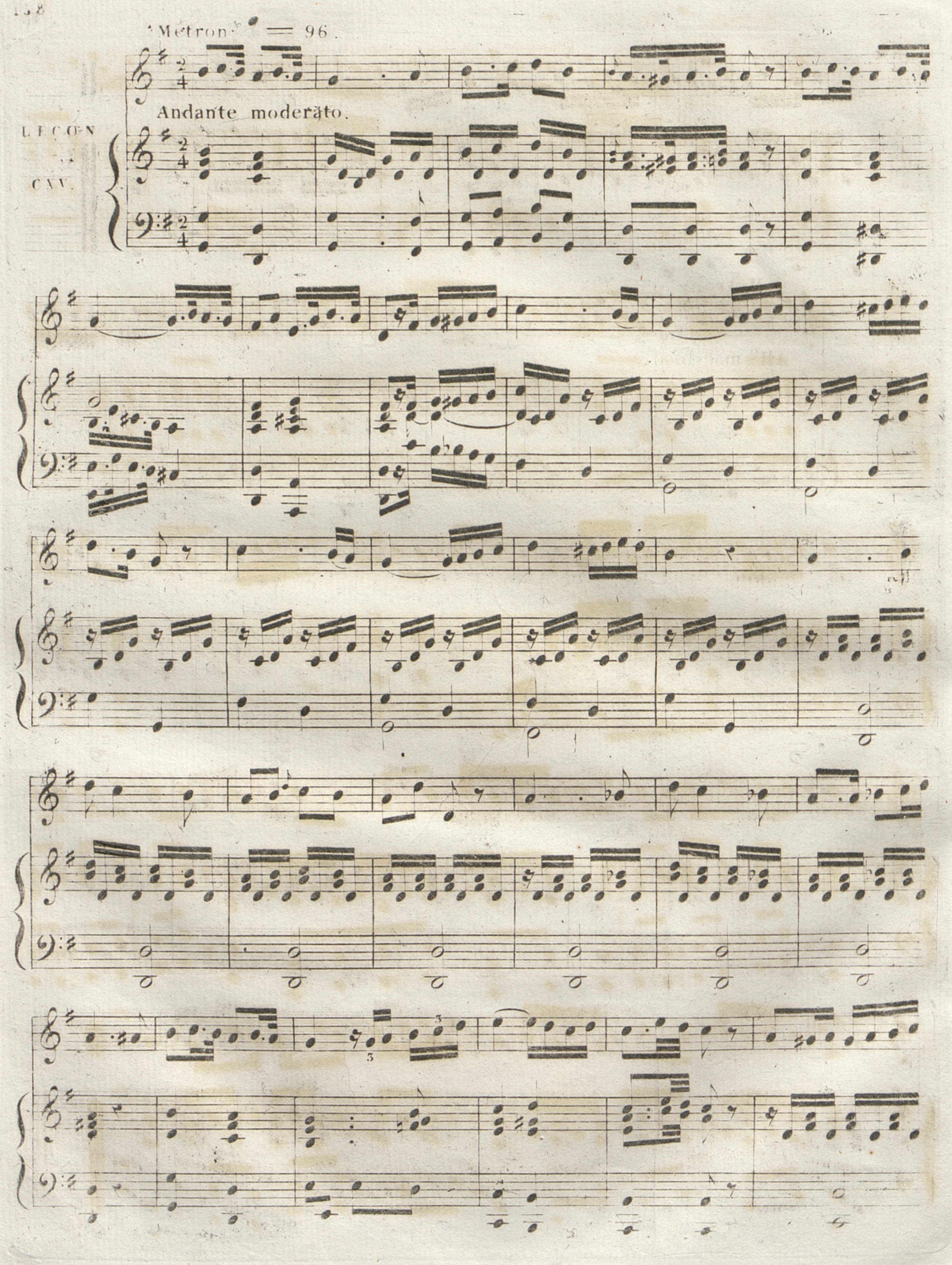



Metron: ♩ = 104.
Andante con moto.
LECON
LXI.
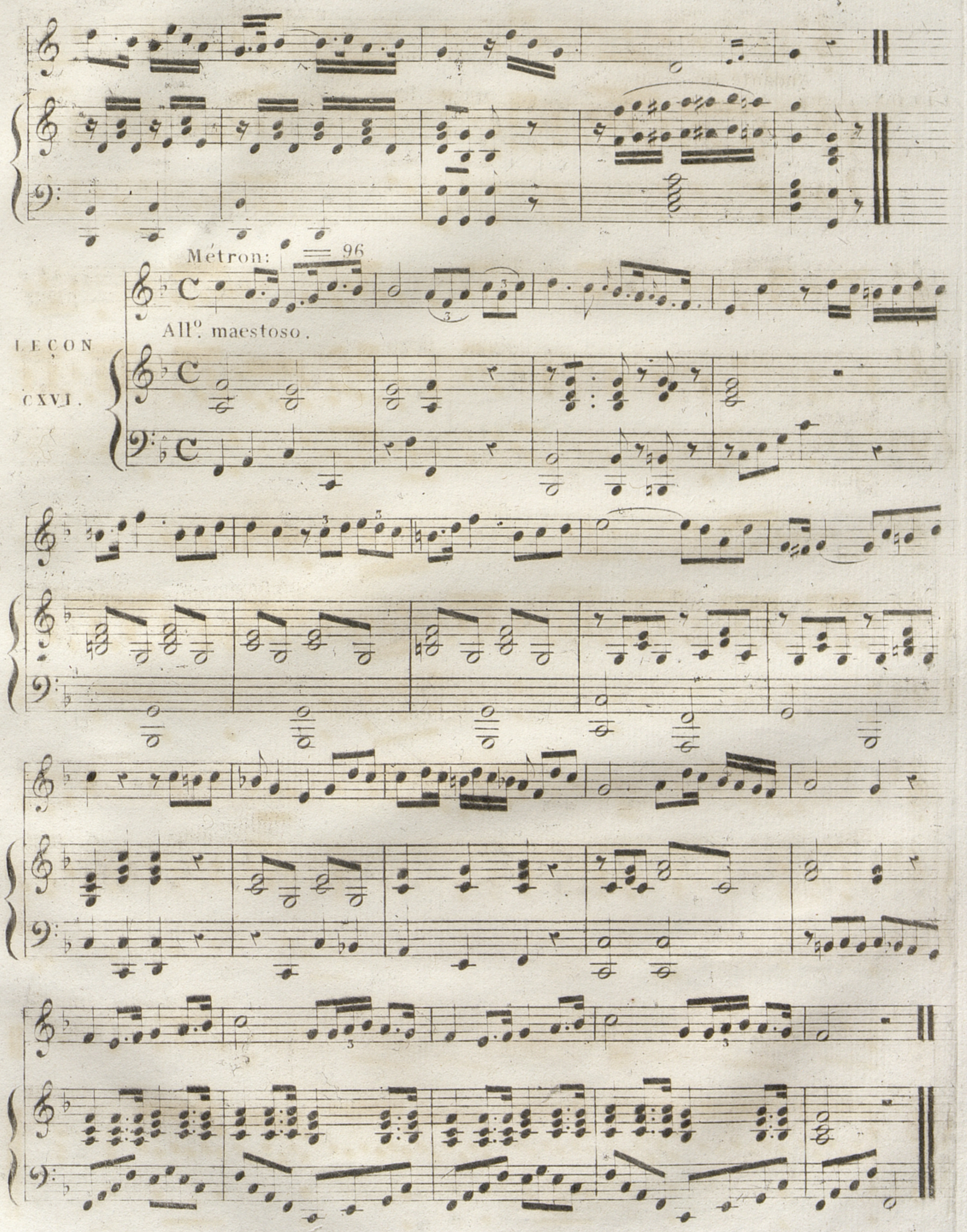

Metron: = 92.
Andantino.
LEÇON
CXII.

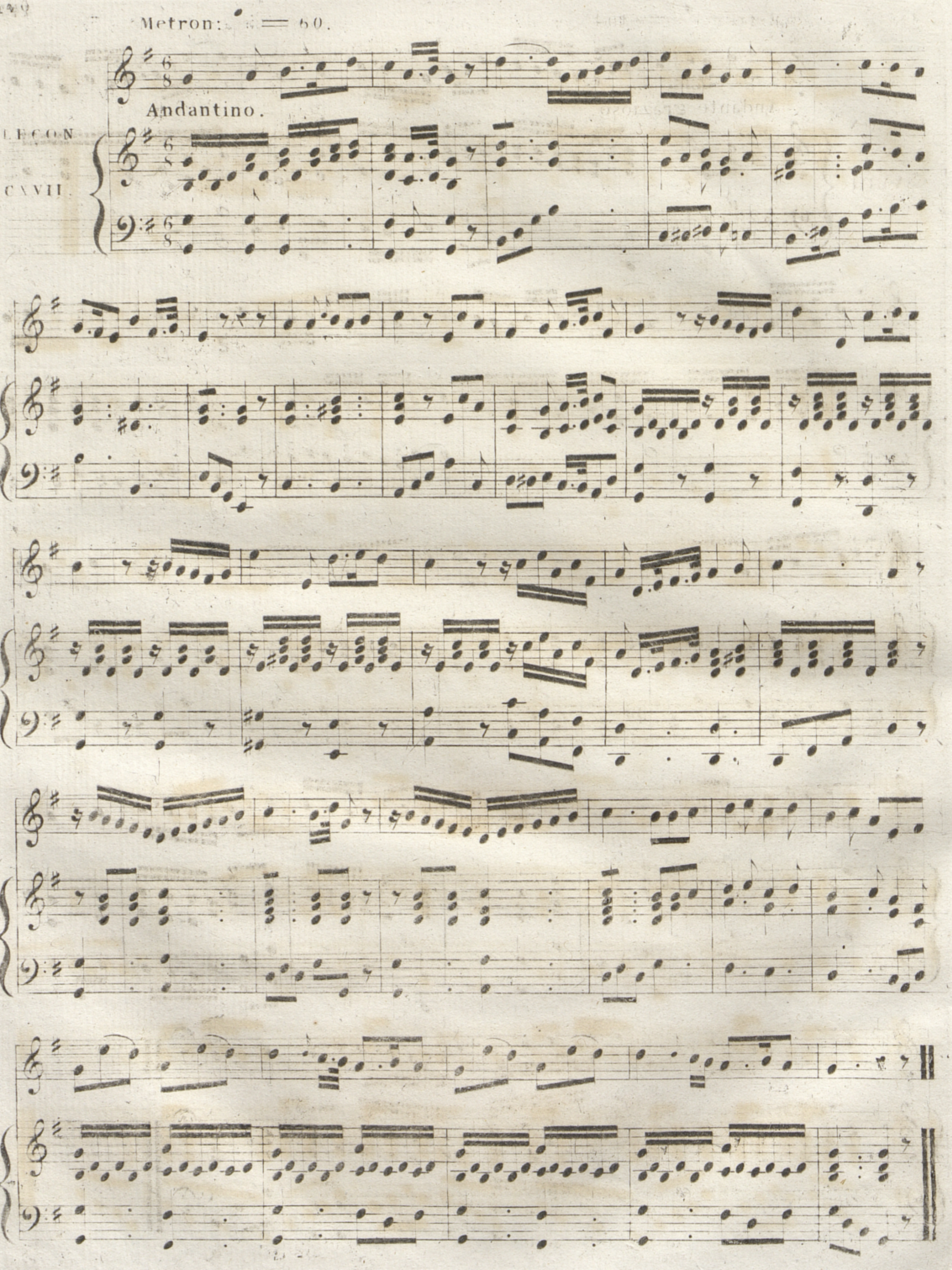

Metron: ♩. = 63.
Allegretto.
LEÇON
CXIII.


Metron: ♩ = 112
And.te con moto
LEÇON
CXIV.


Metron. ♩ = 96.
Andante moderato.
LEÇON CXV.

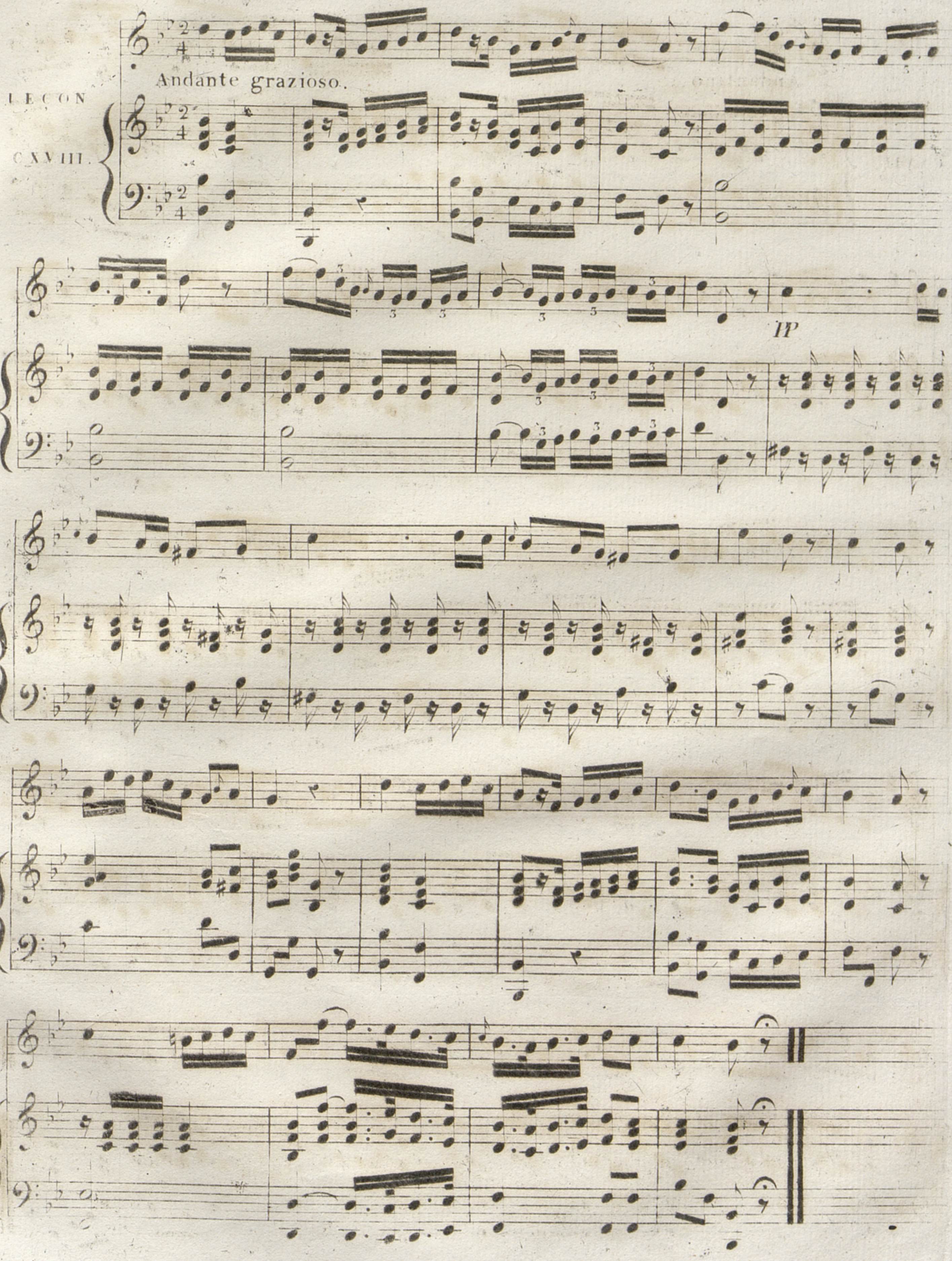
LEÇON CXVI.

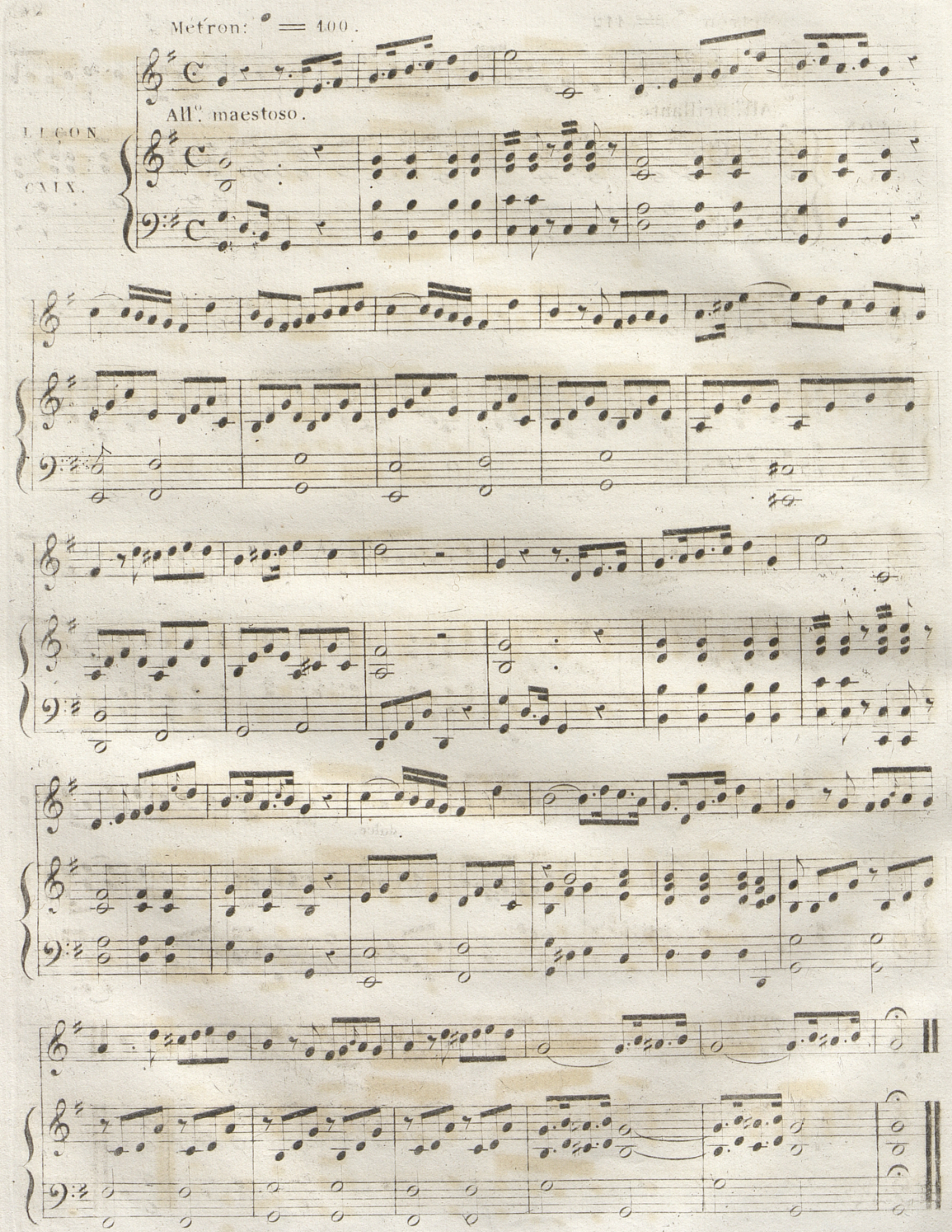


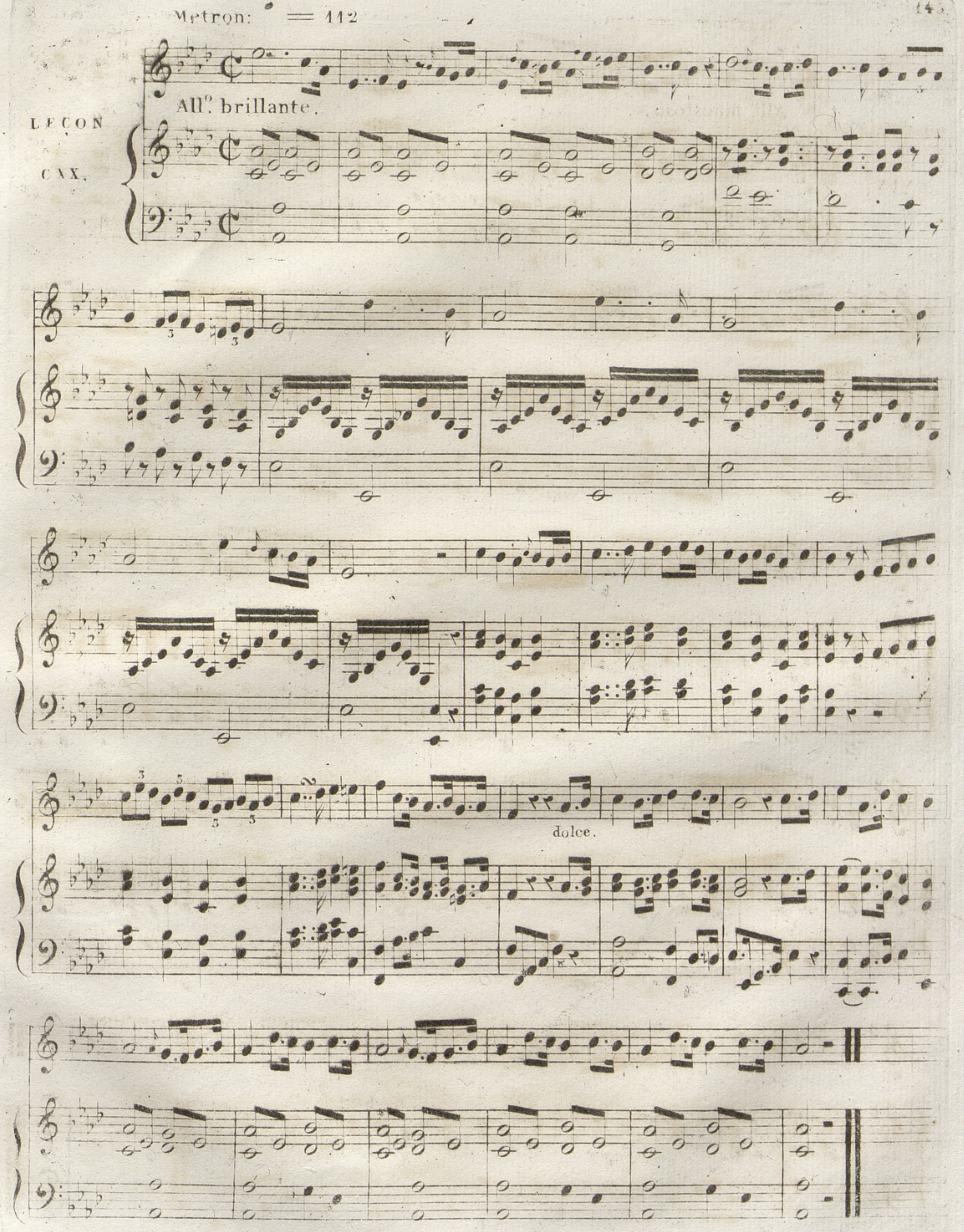

Metron: ♪ = 60.
Andantino.
LEÇON
CXVII.

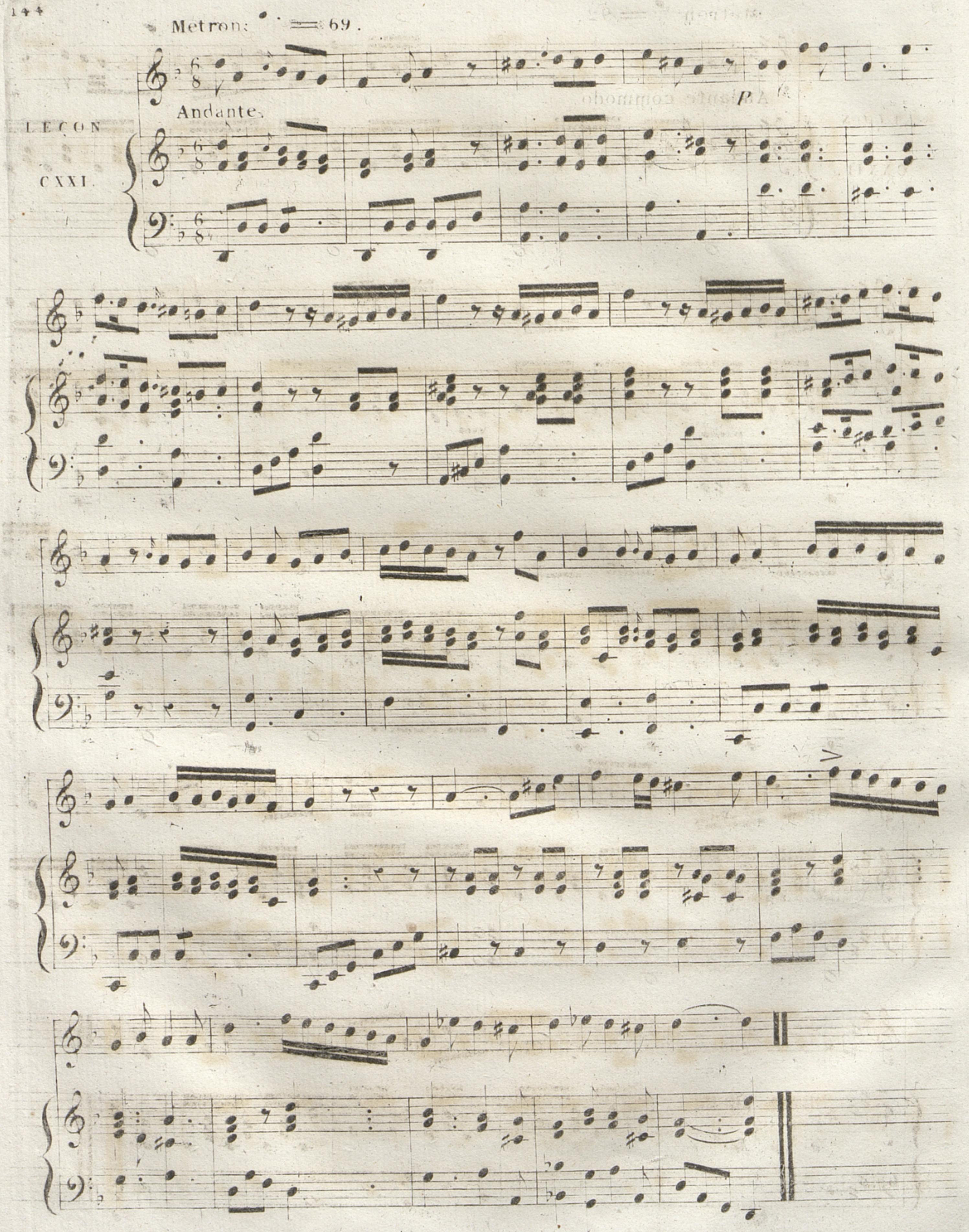
Metron: ♪ = 104.
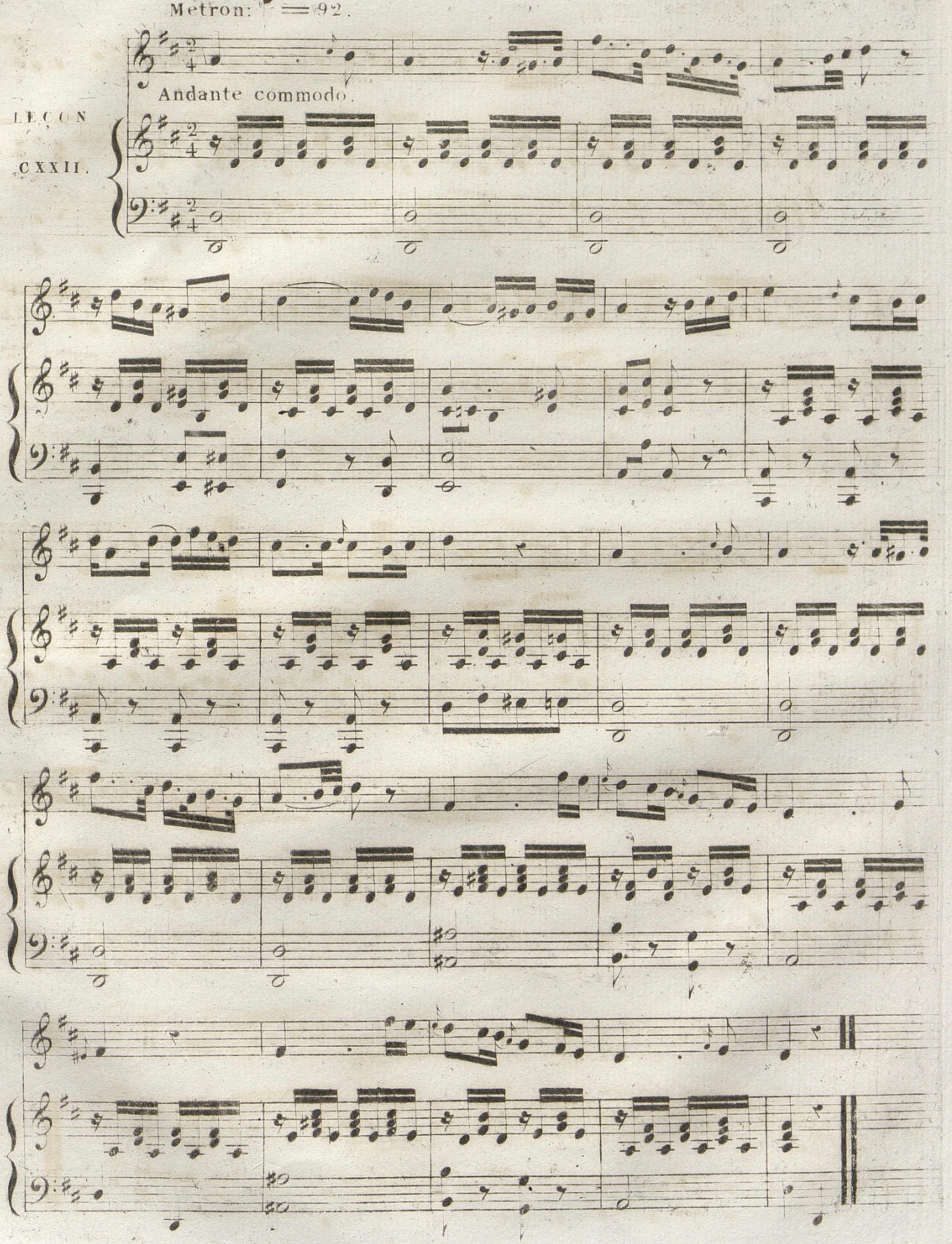
LEÇON CXVIII.
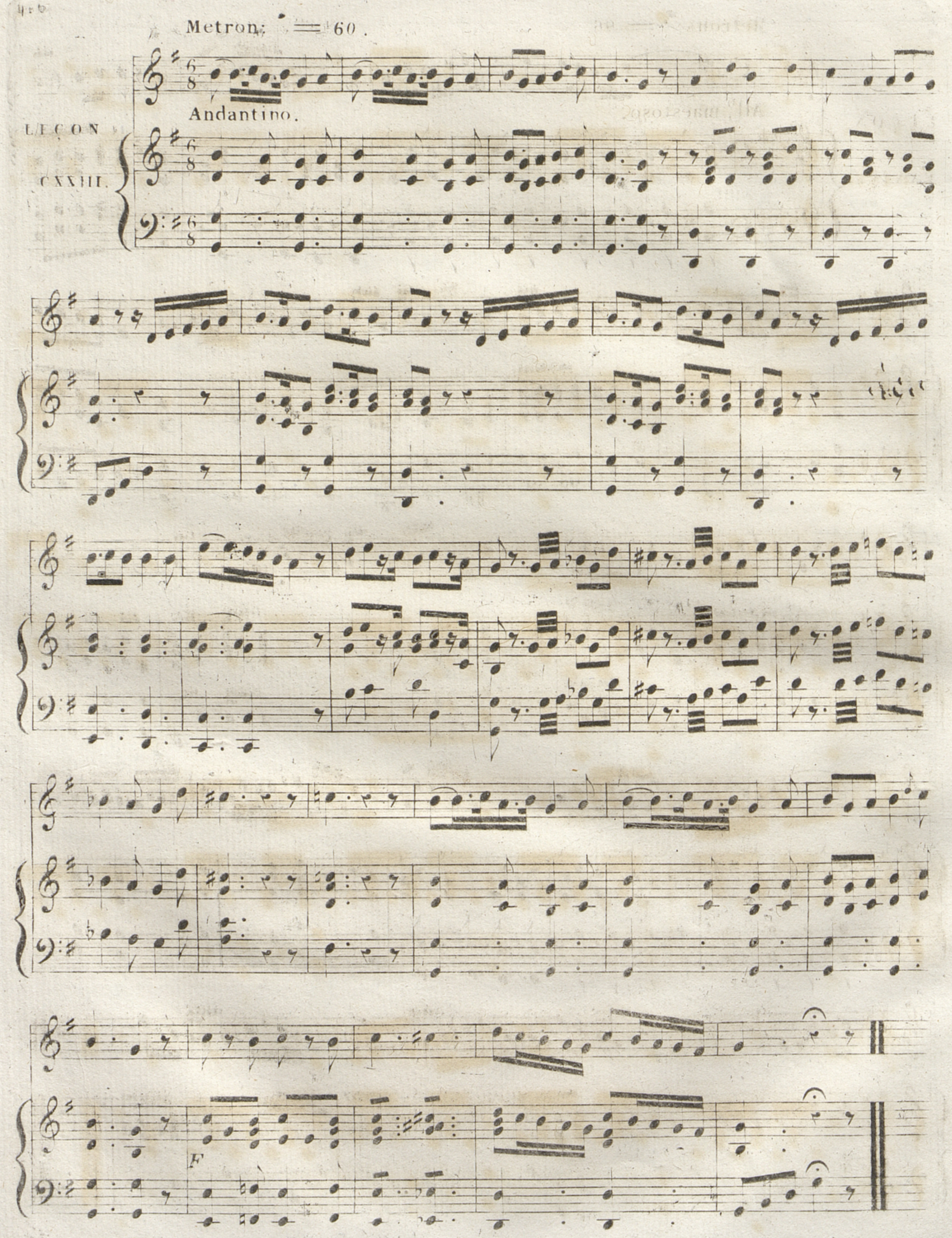


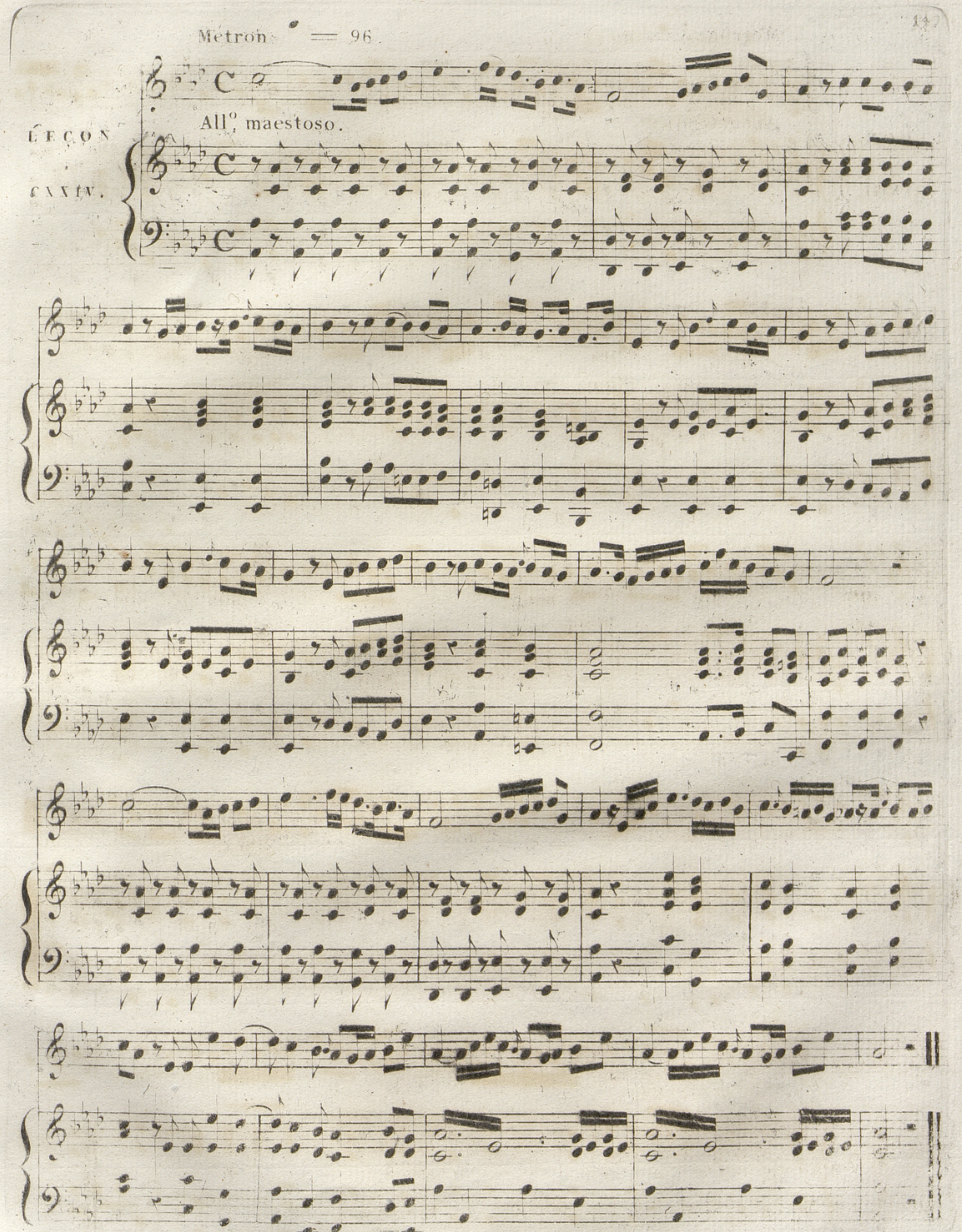

Metron: 𝅗𝅥 = 100.
All.º maestoso.
LEÇON
CXIX.
dolce


Metron: ♩ = 112
All.^o brillante.
LEÇON CXX.
dolce.


Metron: = 69.
Andante.
LEÇON
CXXI.

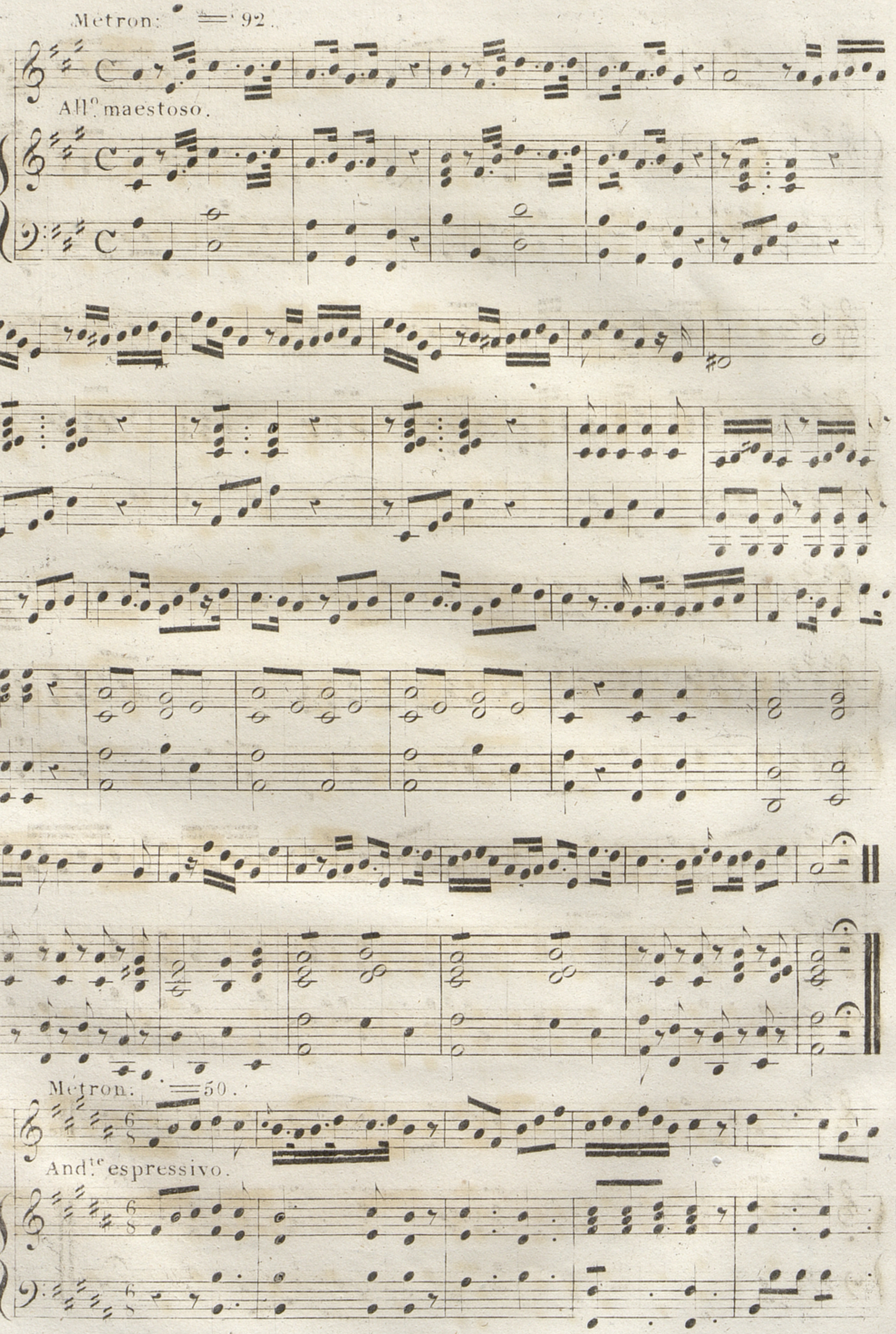

Metron: ♩ = 92.
Andante commodo.
LEÇON
CXXII.

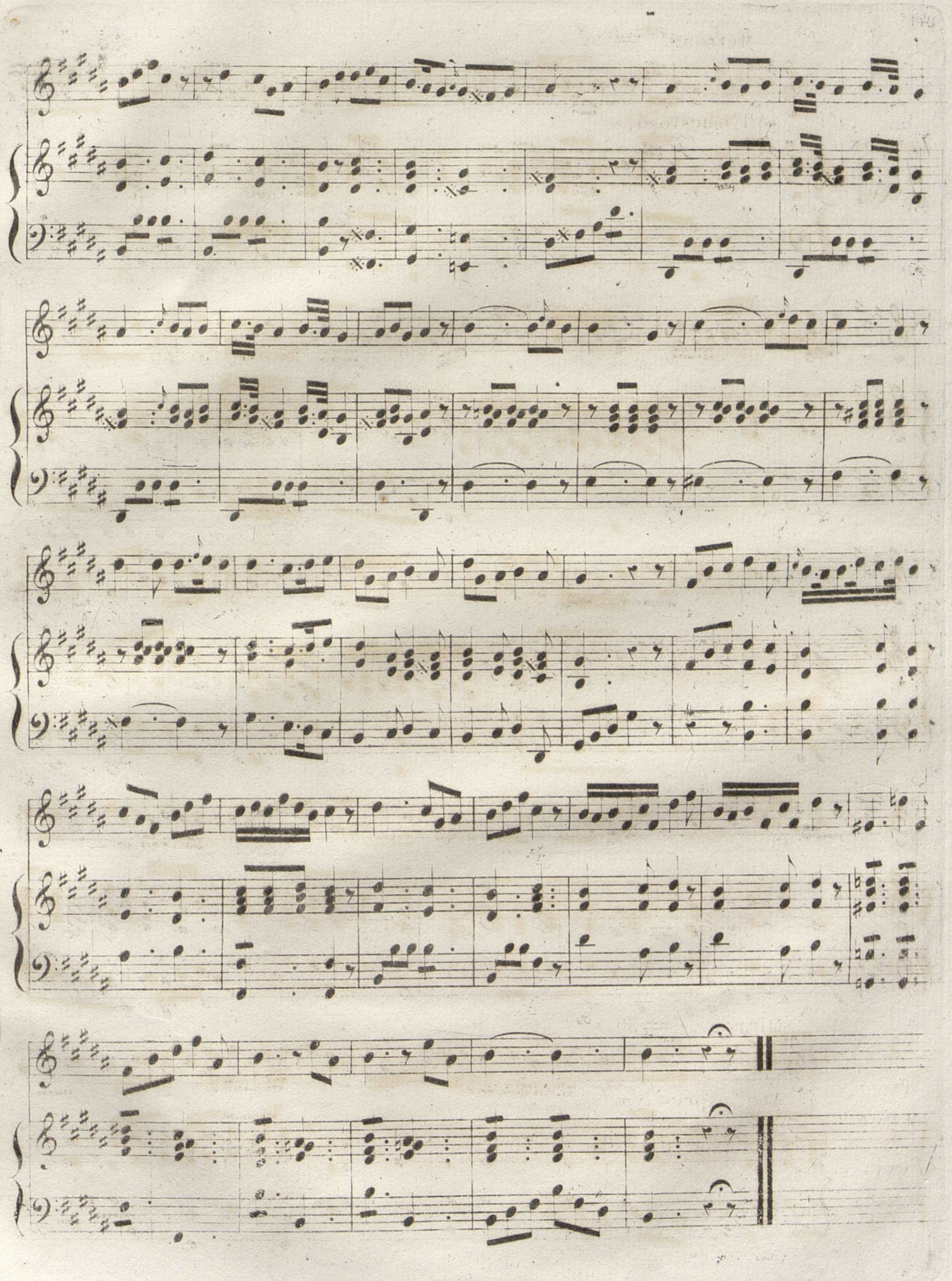

Metron: = 60.
Andantino.
LEÇON
CXXIII.
F

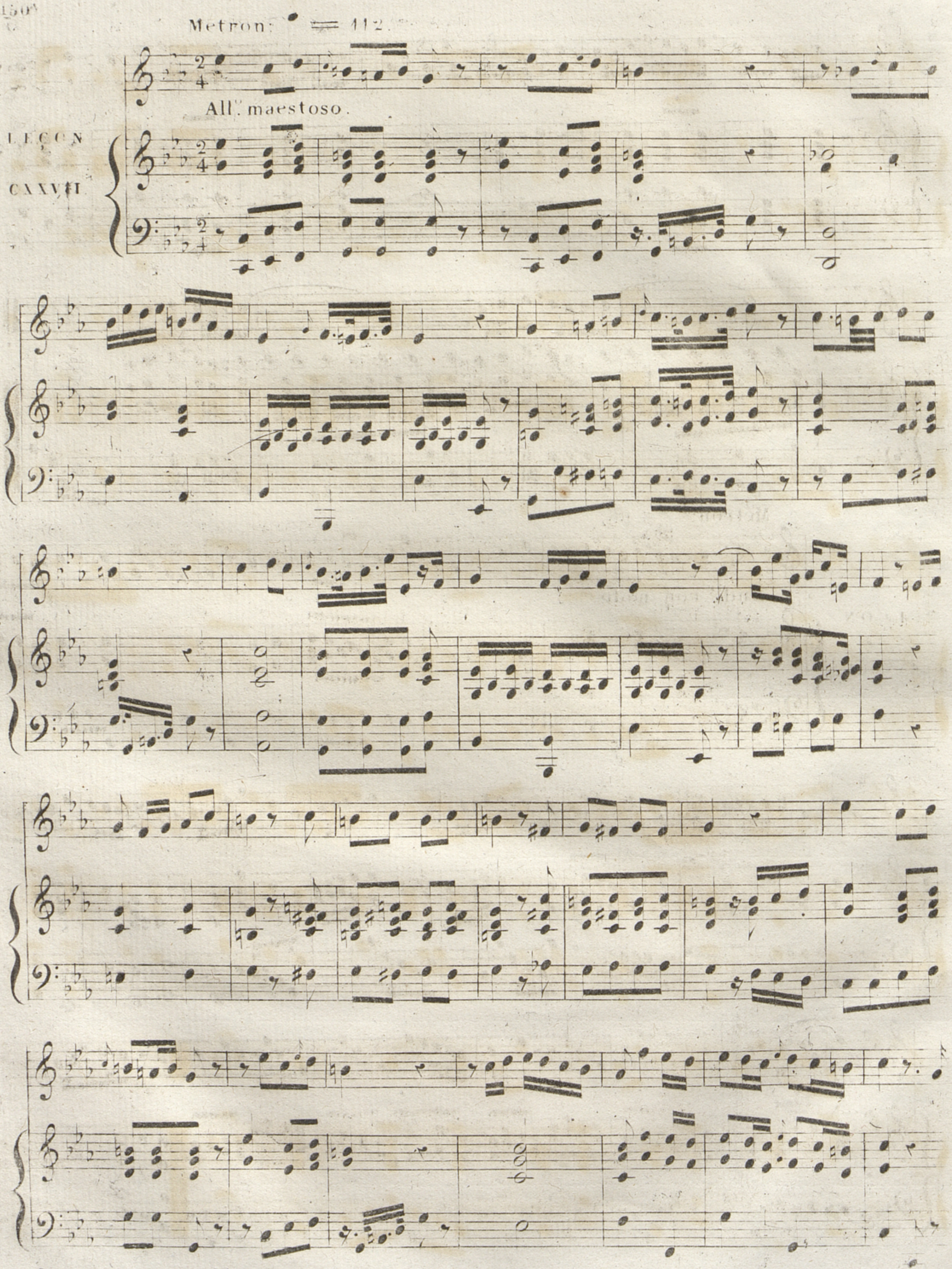

Metron. = 96.
All°, maestoso.
LEÇON
CXXIV.

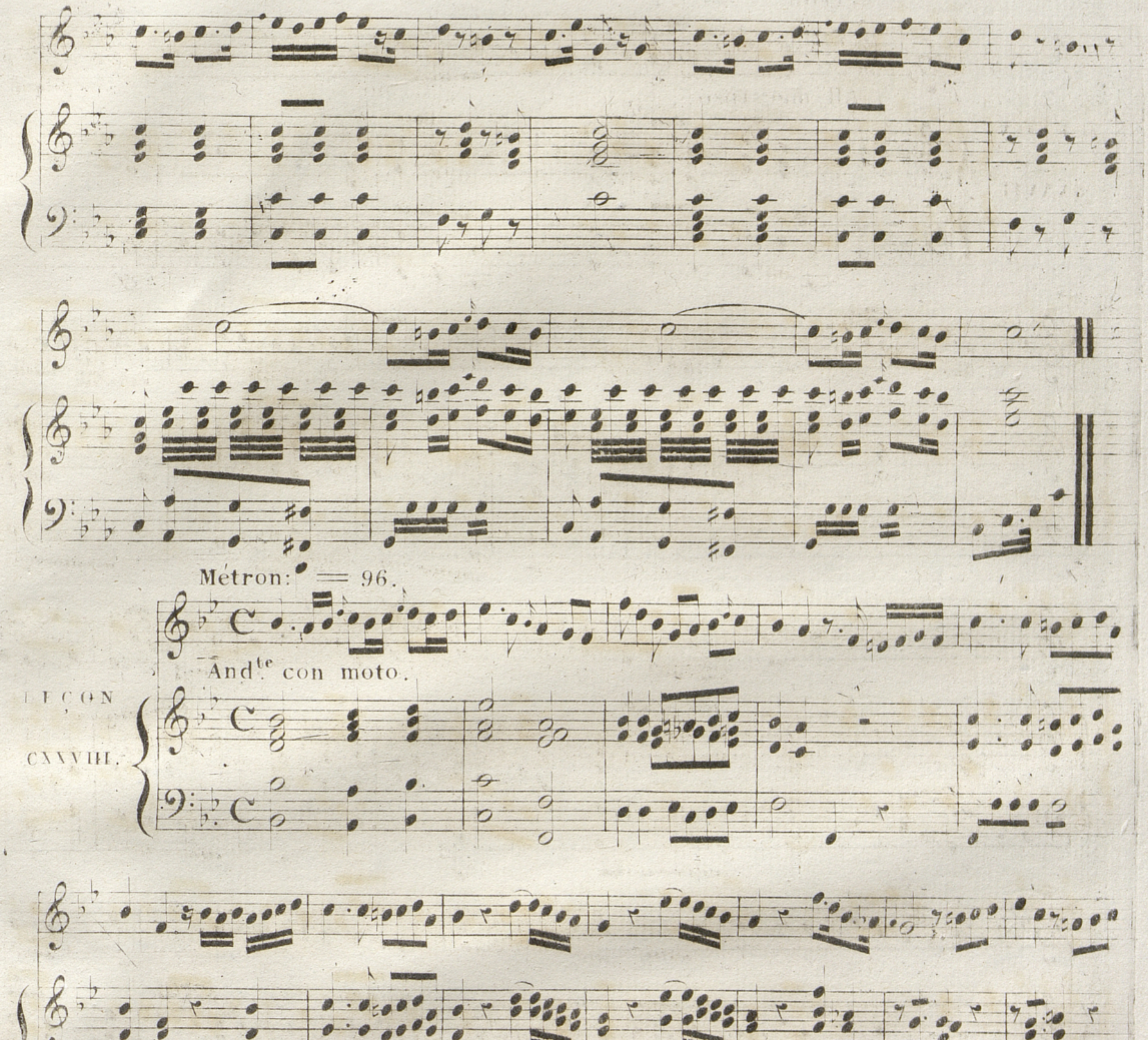
LEÇON CXXV.

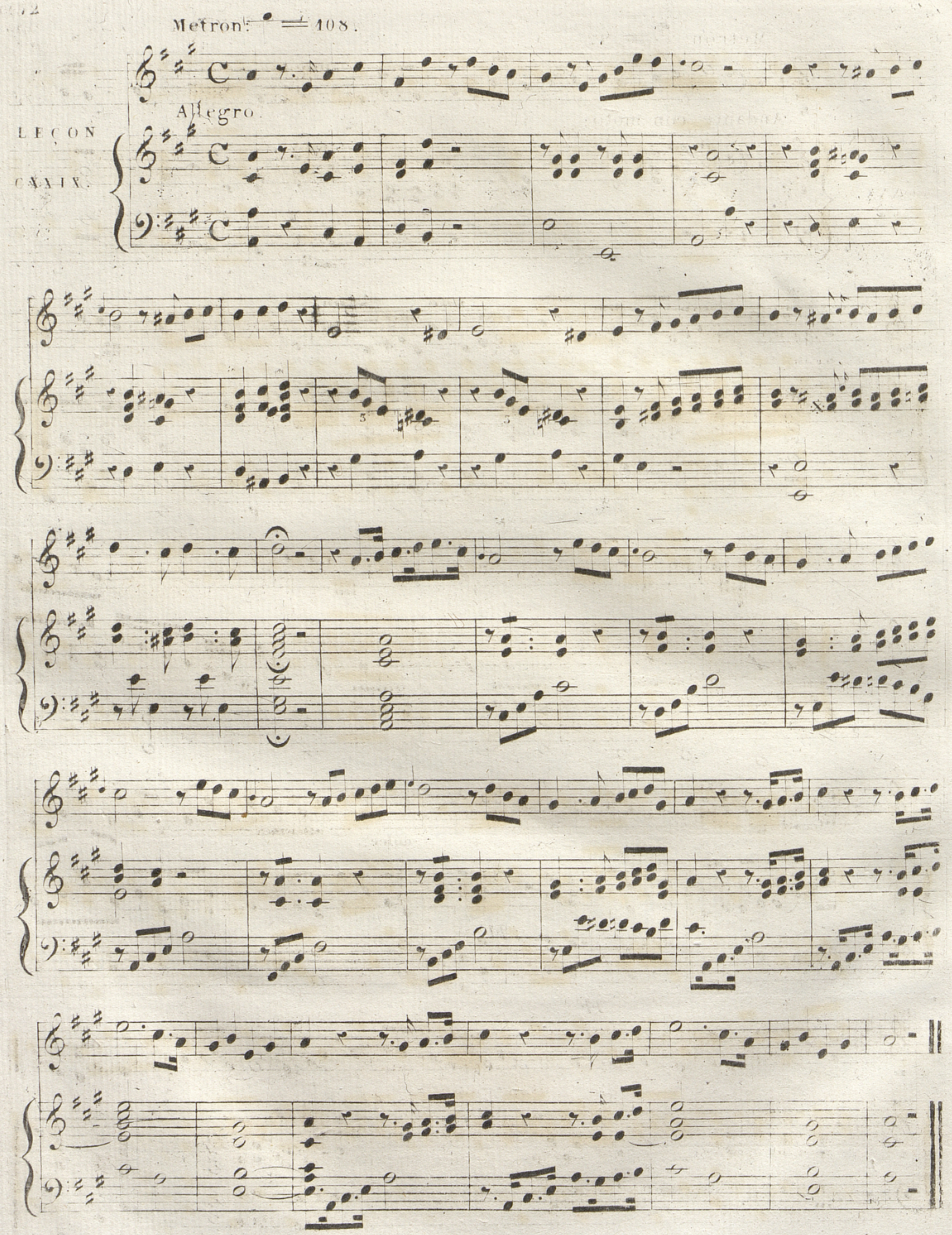
LEÇON CXXVI.

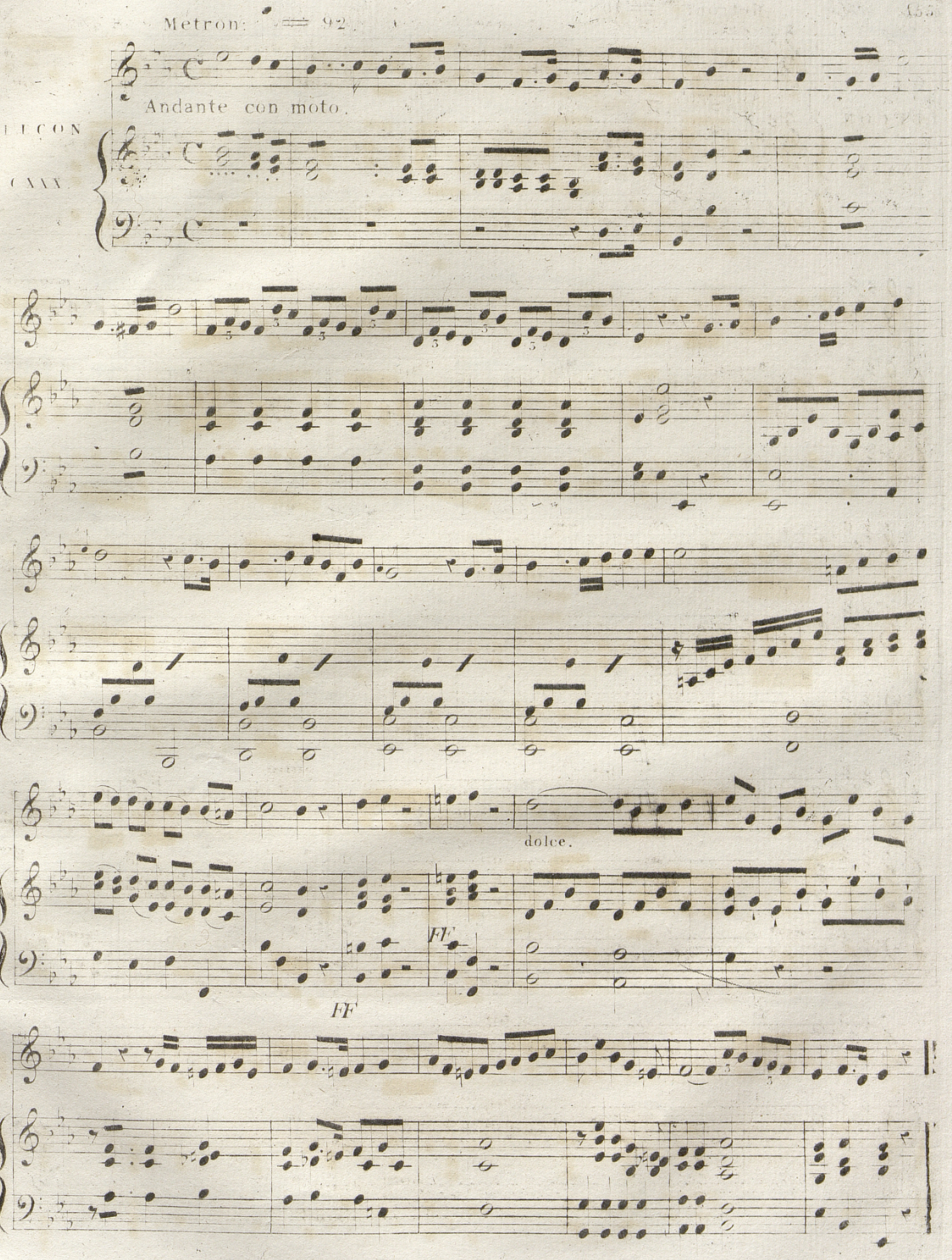


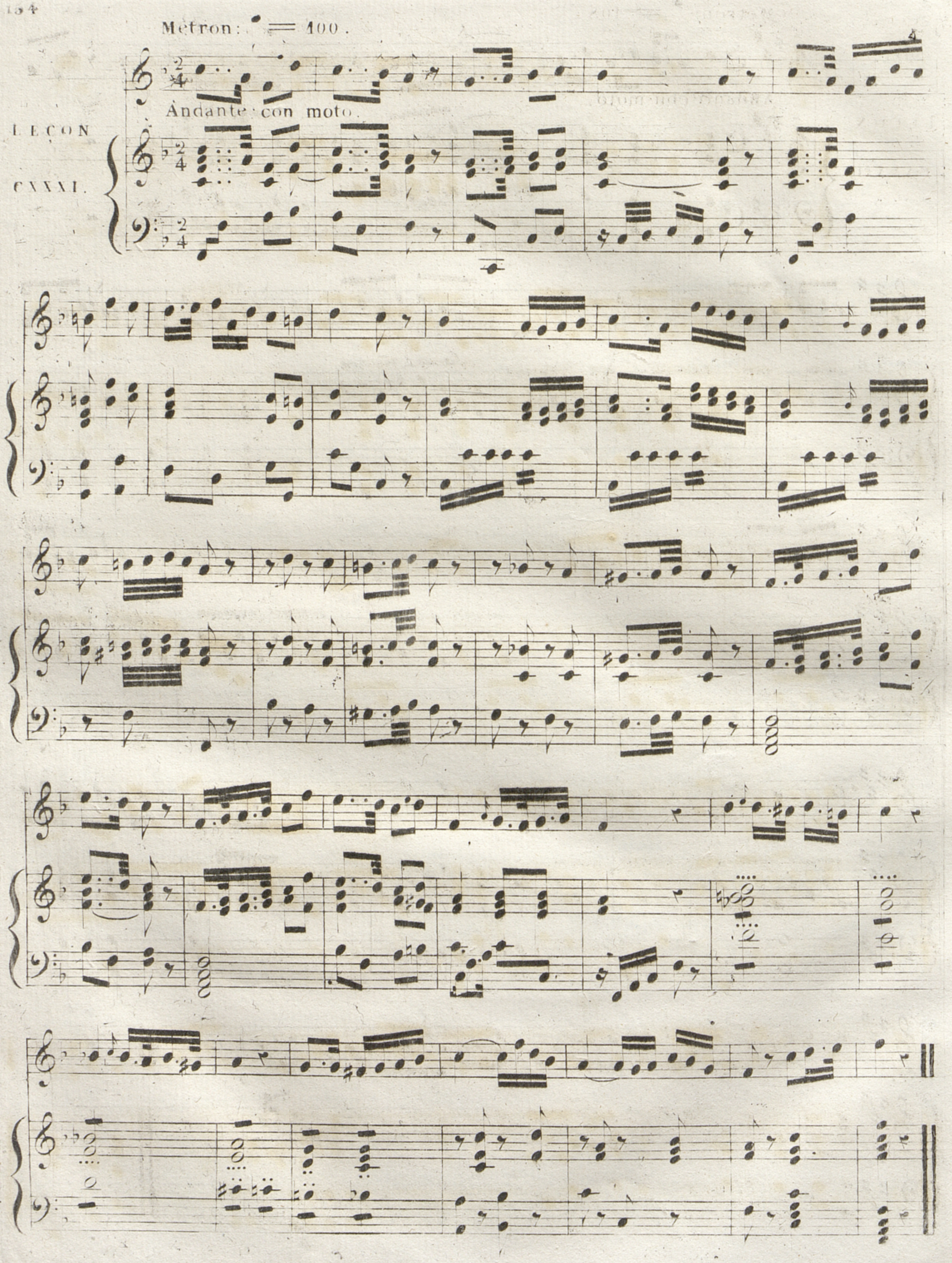


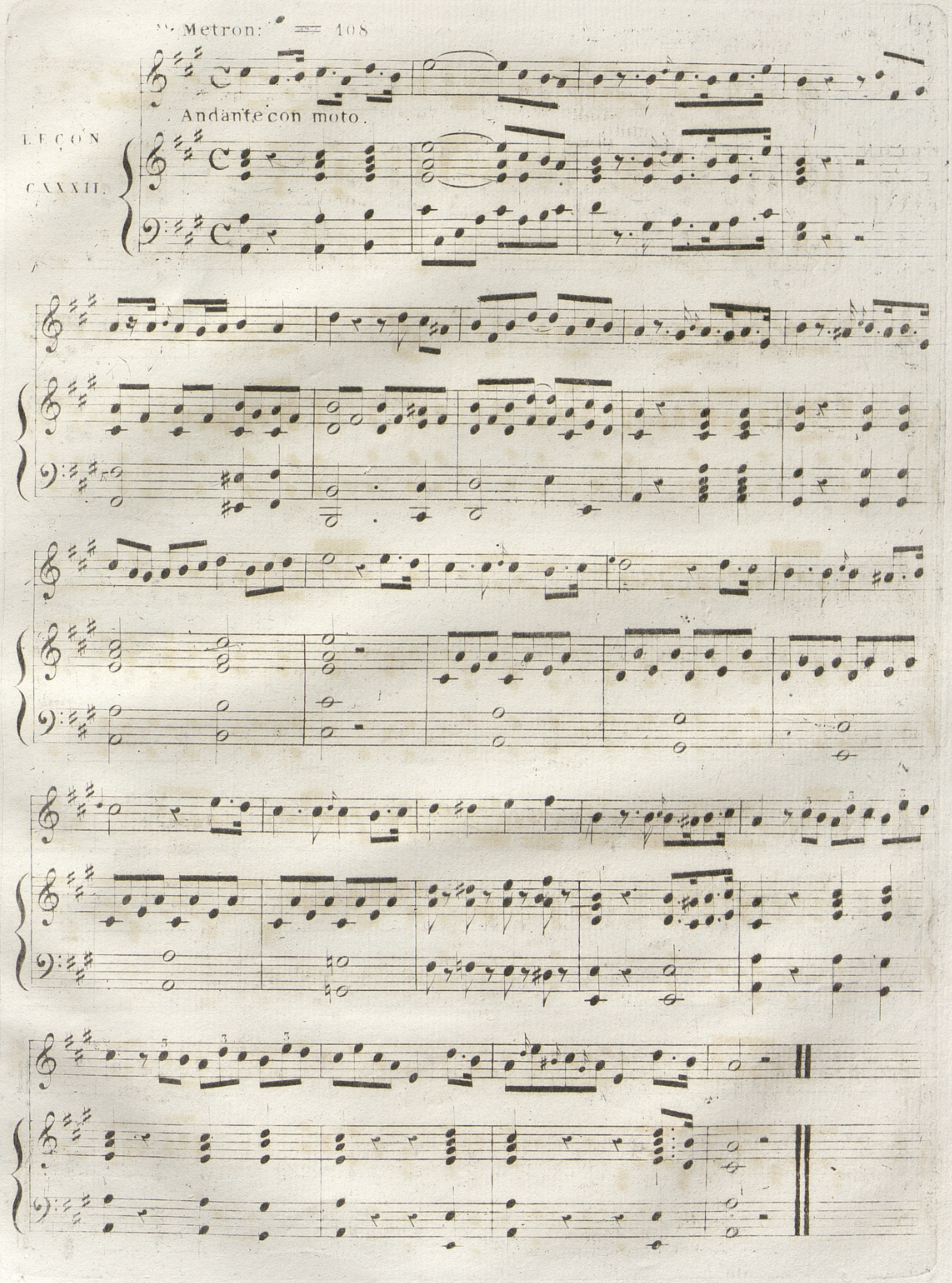

Metron: ♩ = 112.
All.º maestoso.
LEÇON
CXXVII


Métron: = 96.
And.te con moto.
LEÇON
CXXVIII.
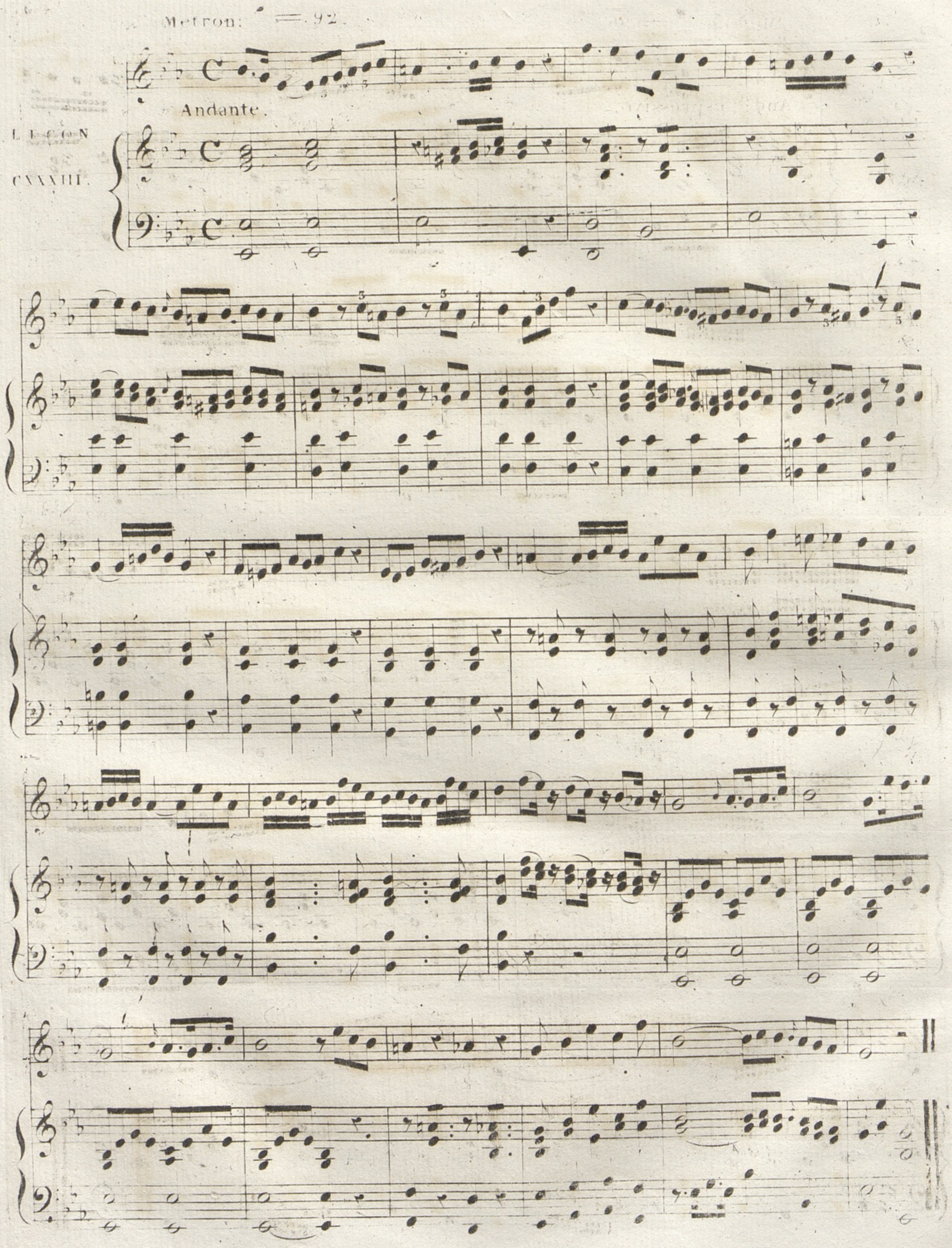

Metron.: ♩ = 108.
Allegro.
LEÇON
CXXIX.

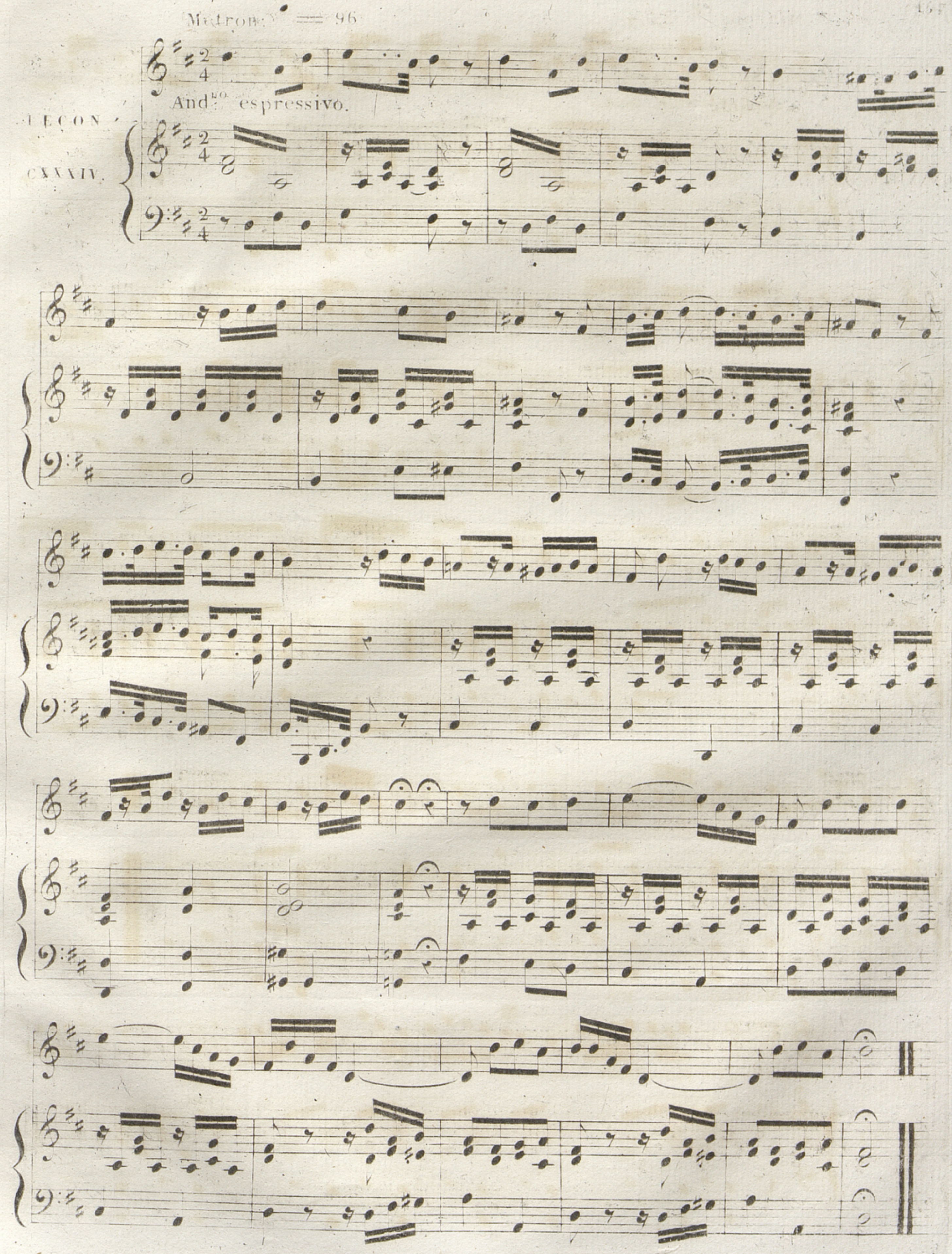

Metron: = 92
Andante con moto.
LEÇON
CXXX
dolce.
FF
FF

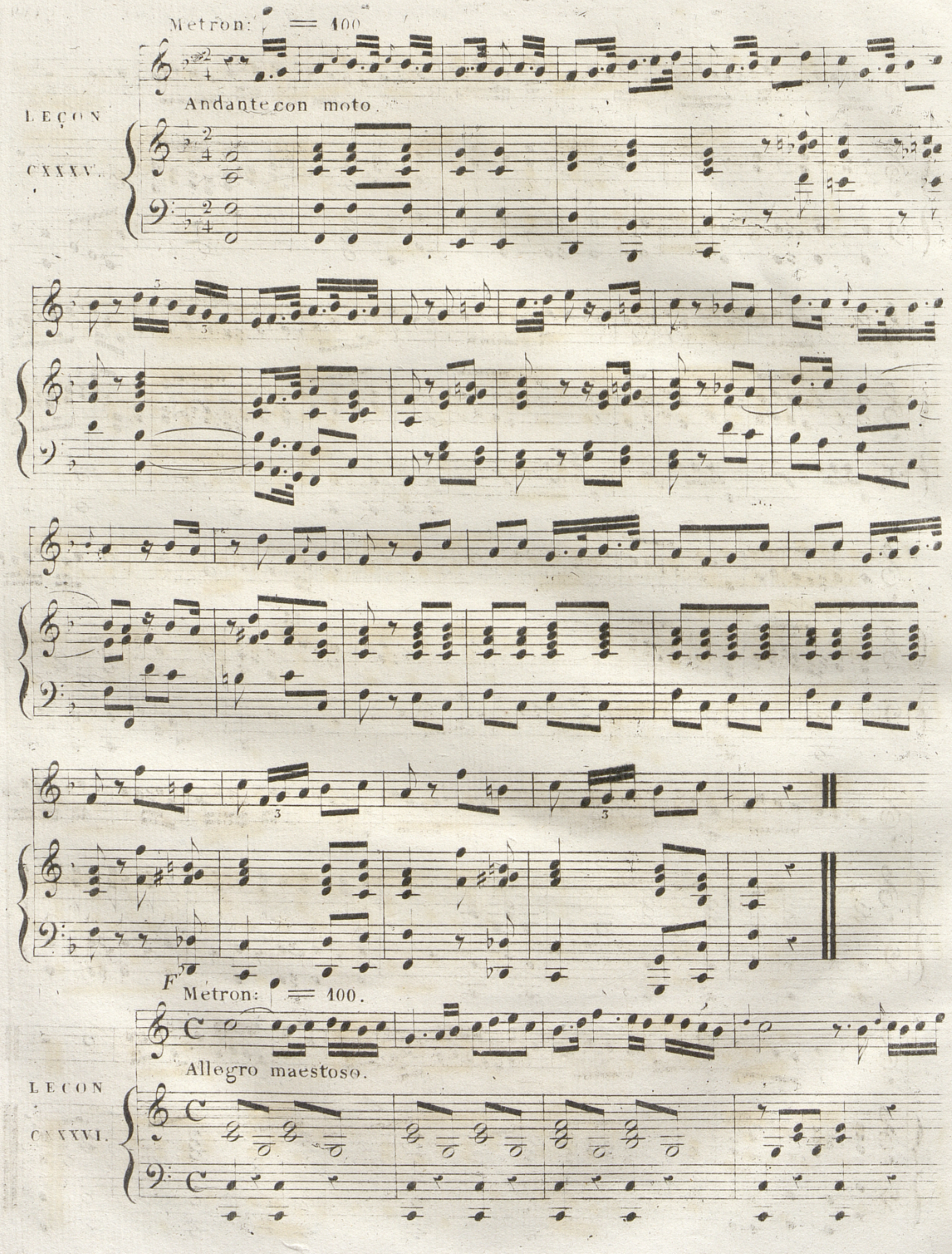

Métron: ♩ = 100.
LEÇON
CXXXI.
Andante con moto.



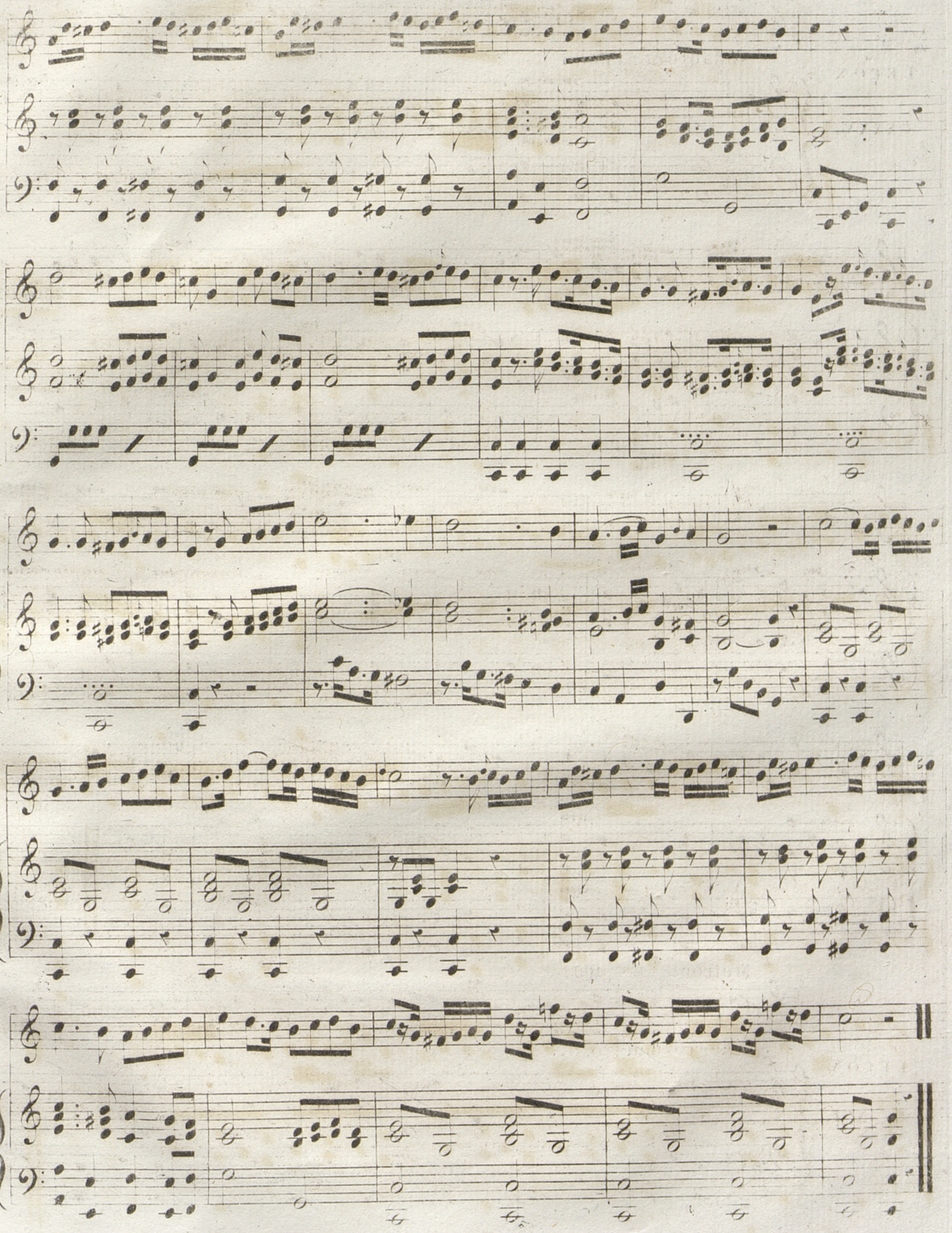
Metron: ♩ = 108
Andante con moto.
LEÇON
CXXXII.


Metron: ♩ = 92.
Andante.
LEÇON
CXXXIII.

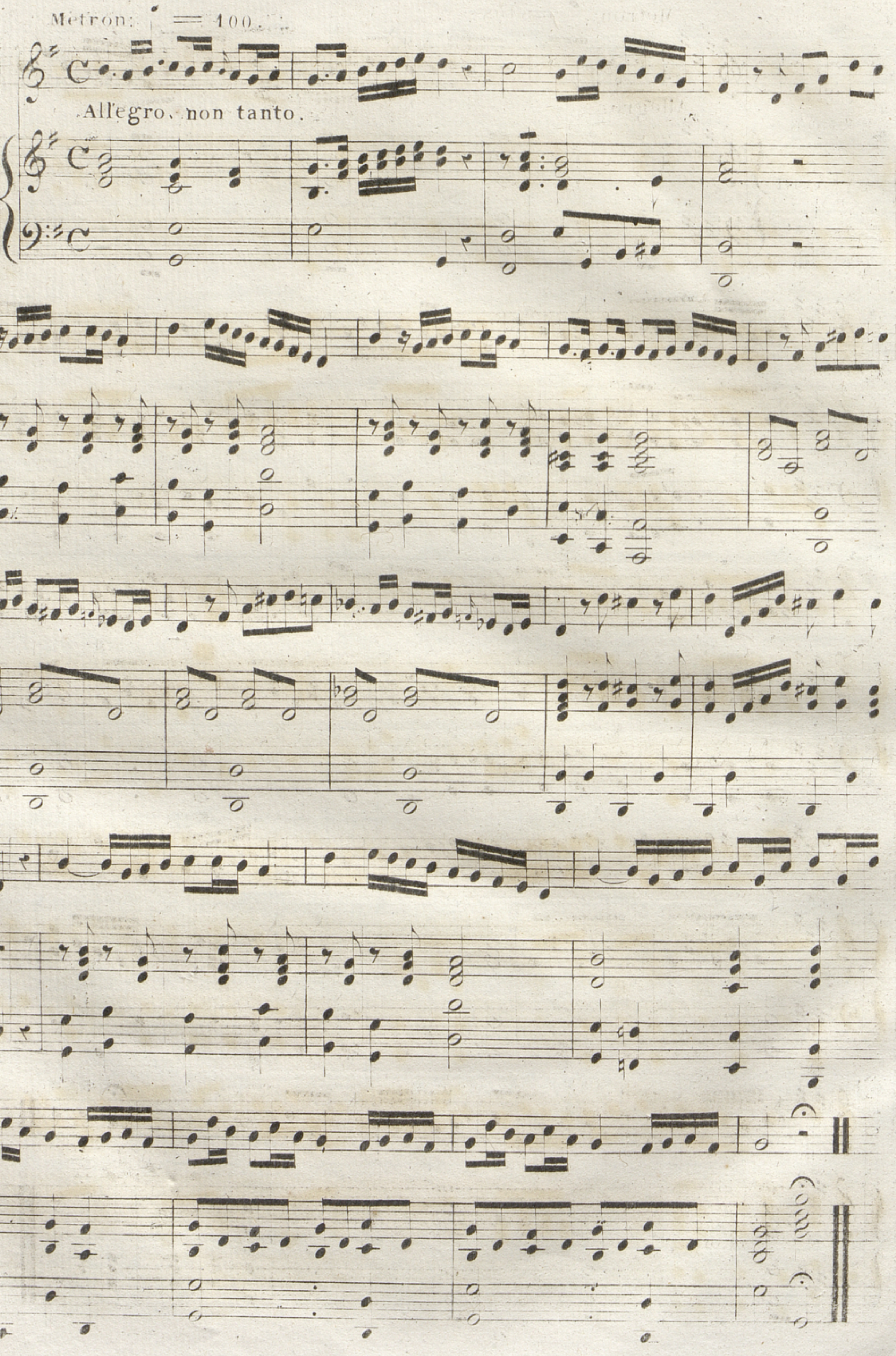

Métron. = 96
LEÇON CXXXIV.
And.no espressivo.
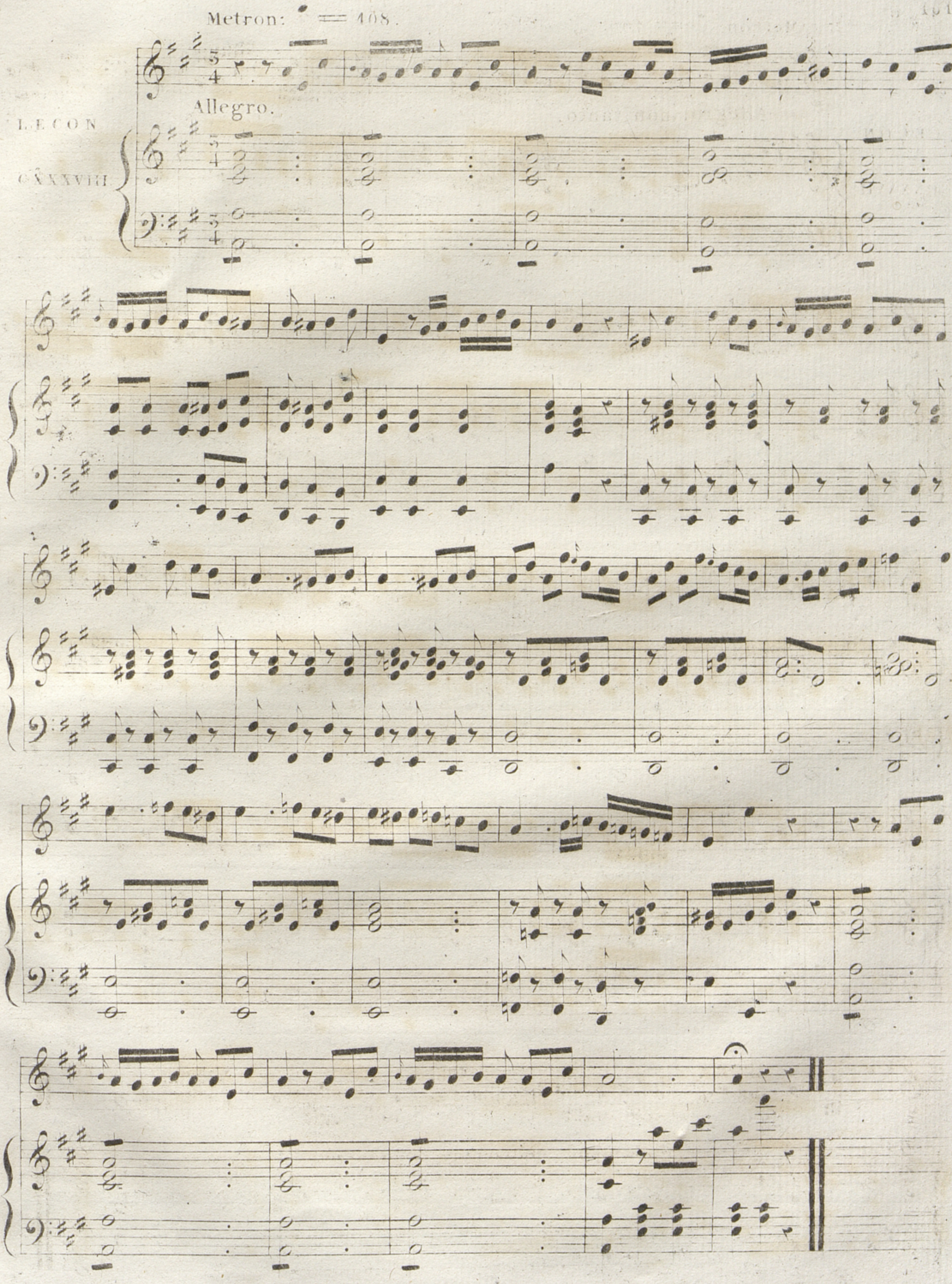


Metron: = 100
Andante con moto.
LEÇON
CXXXV.
Metron: = 100.
Allegro maestoso.
LEÇON
CXXXVI.

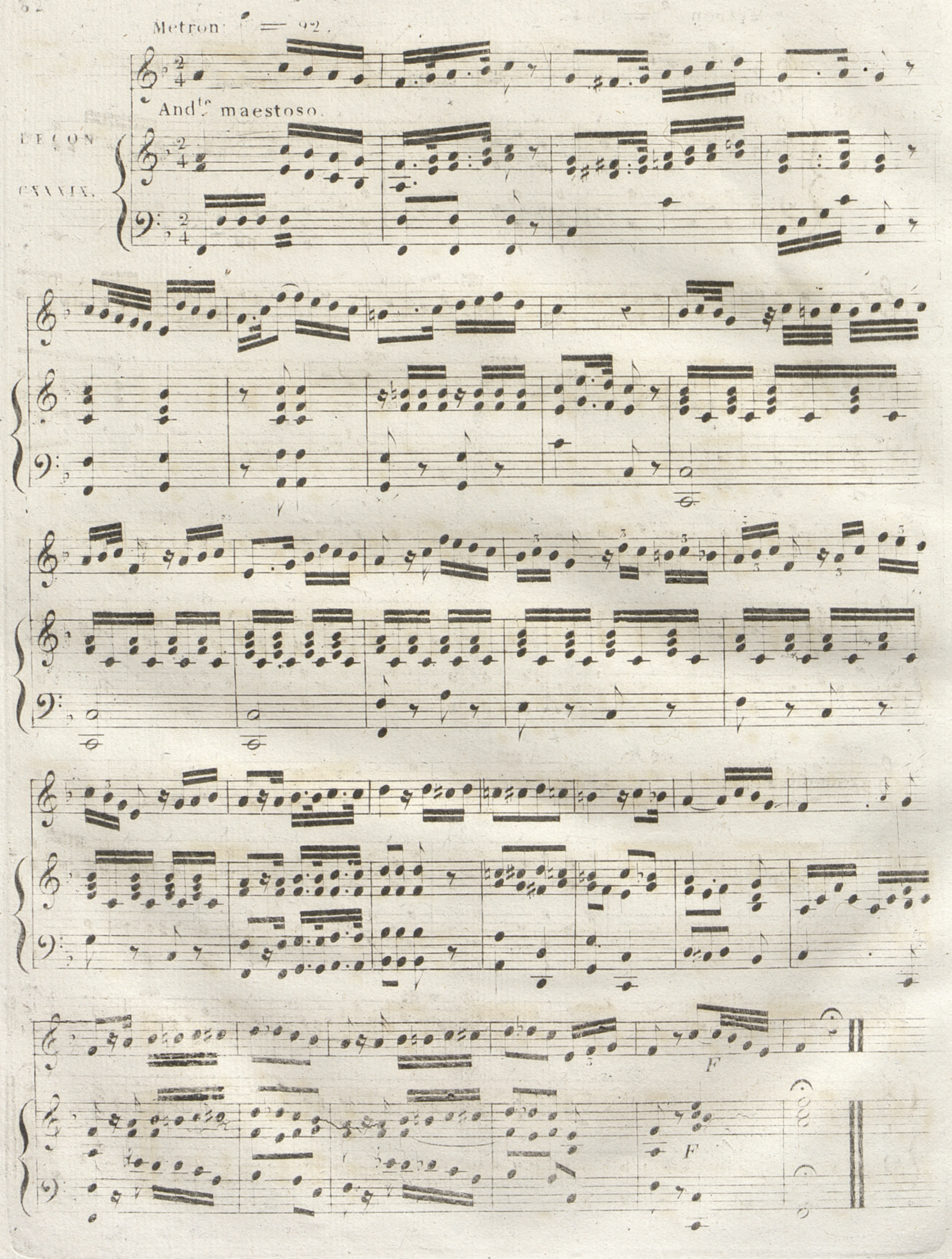


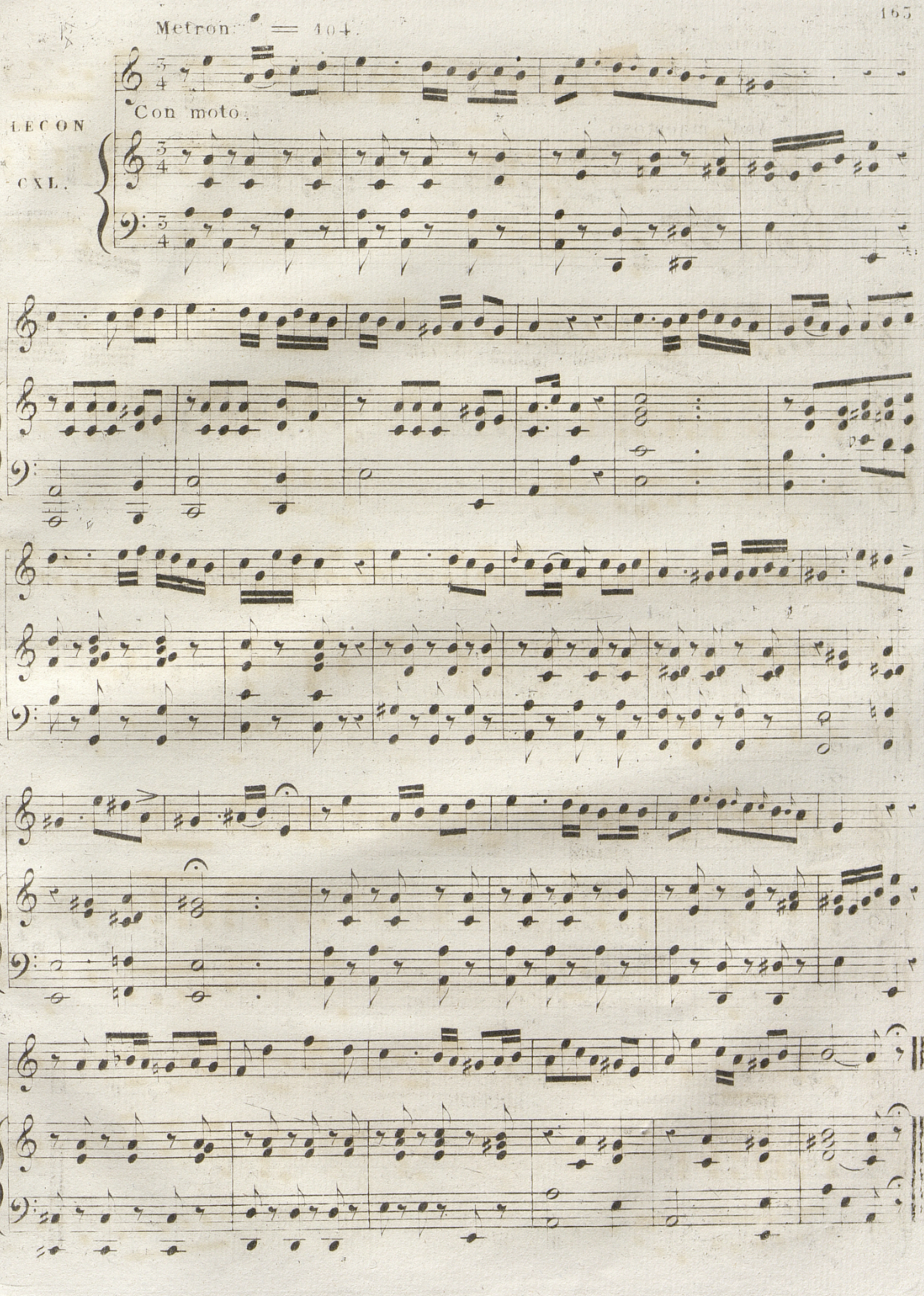
LEÇON CXXXVII.

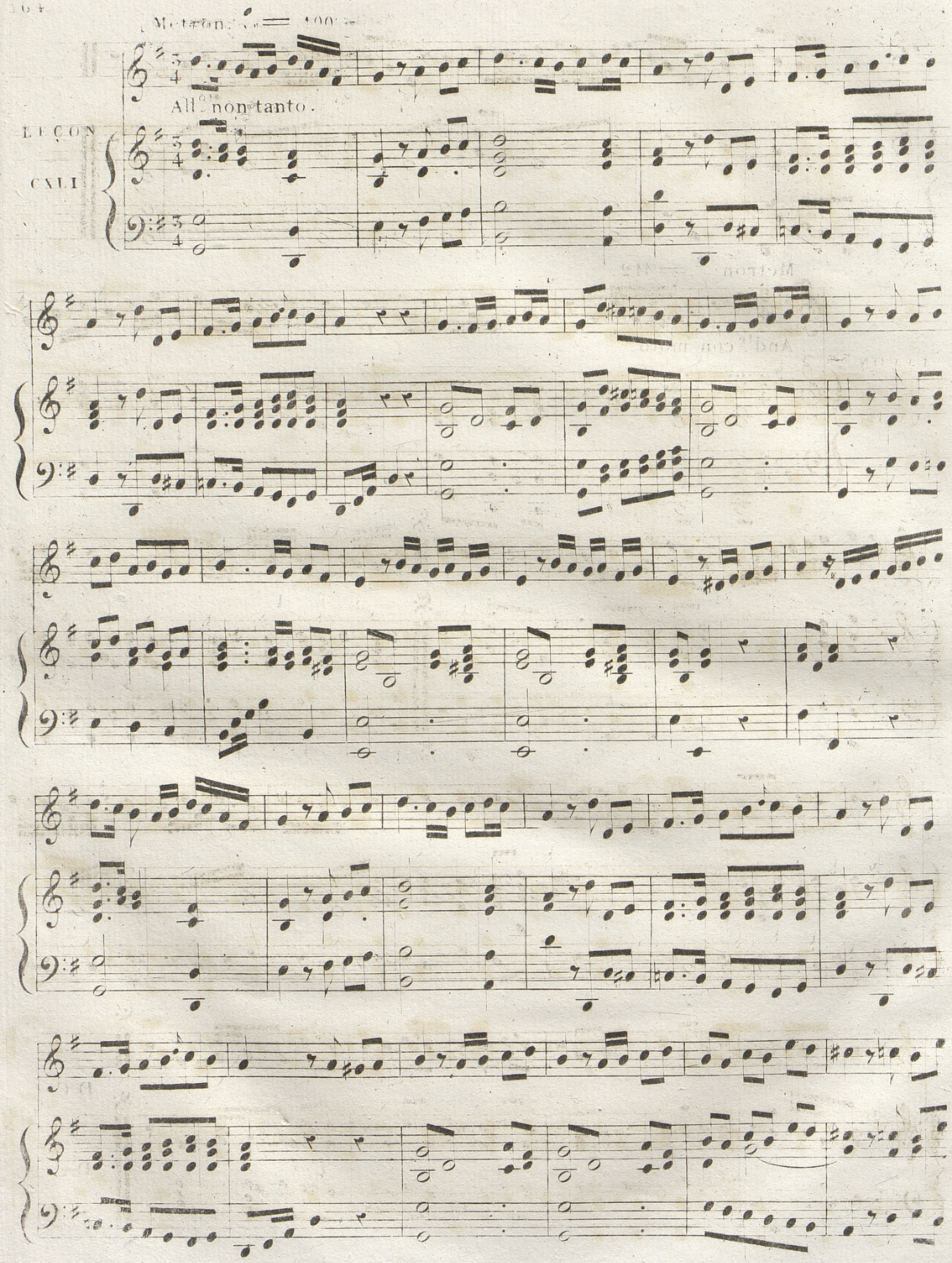


LEÇON CXXXVIII
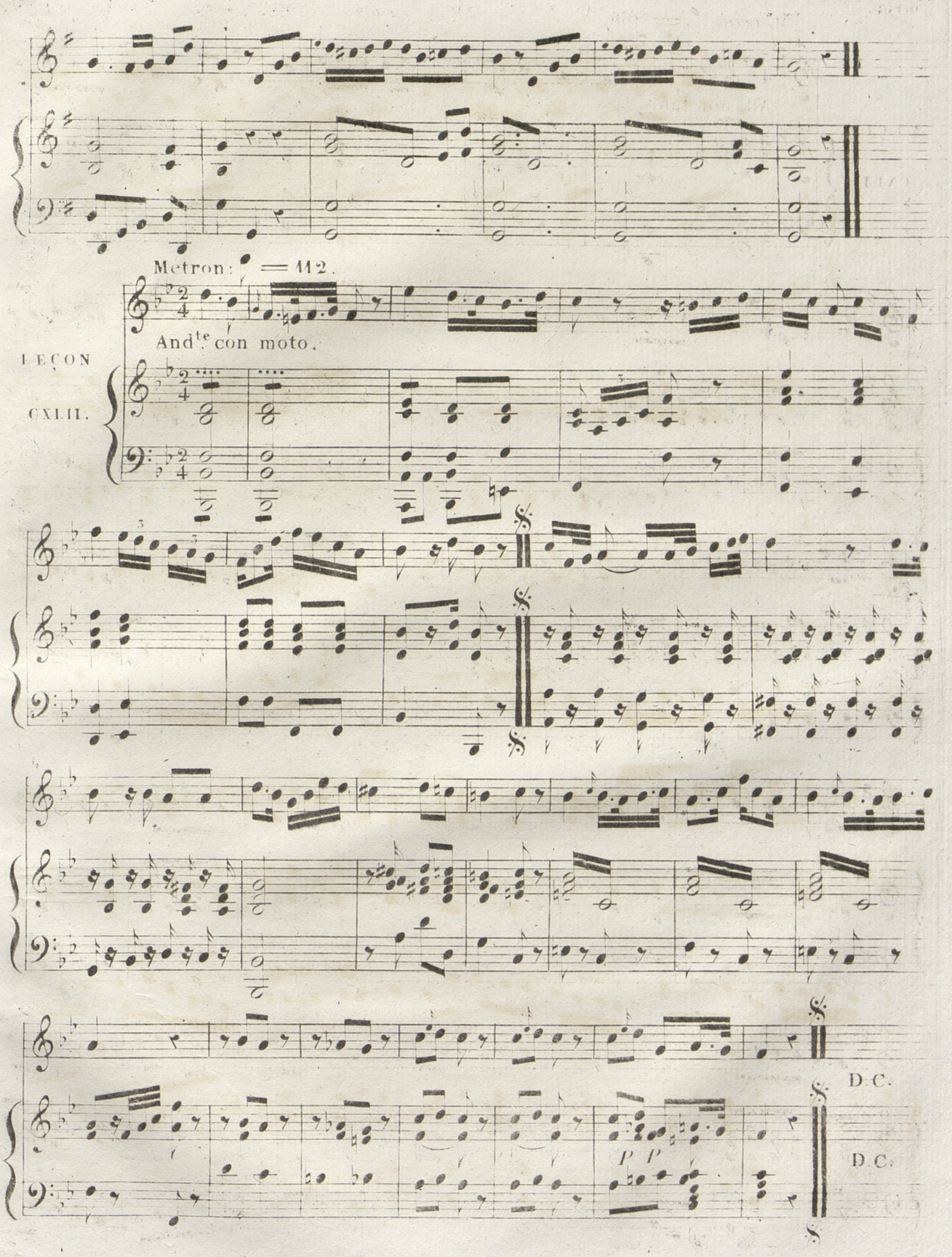


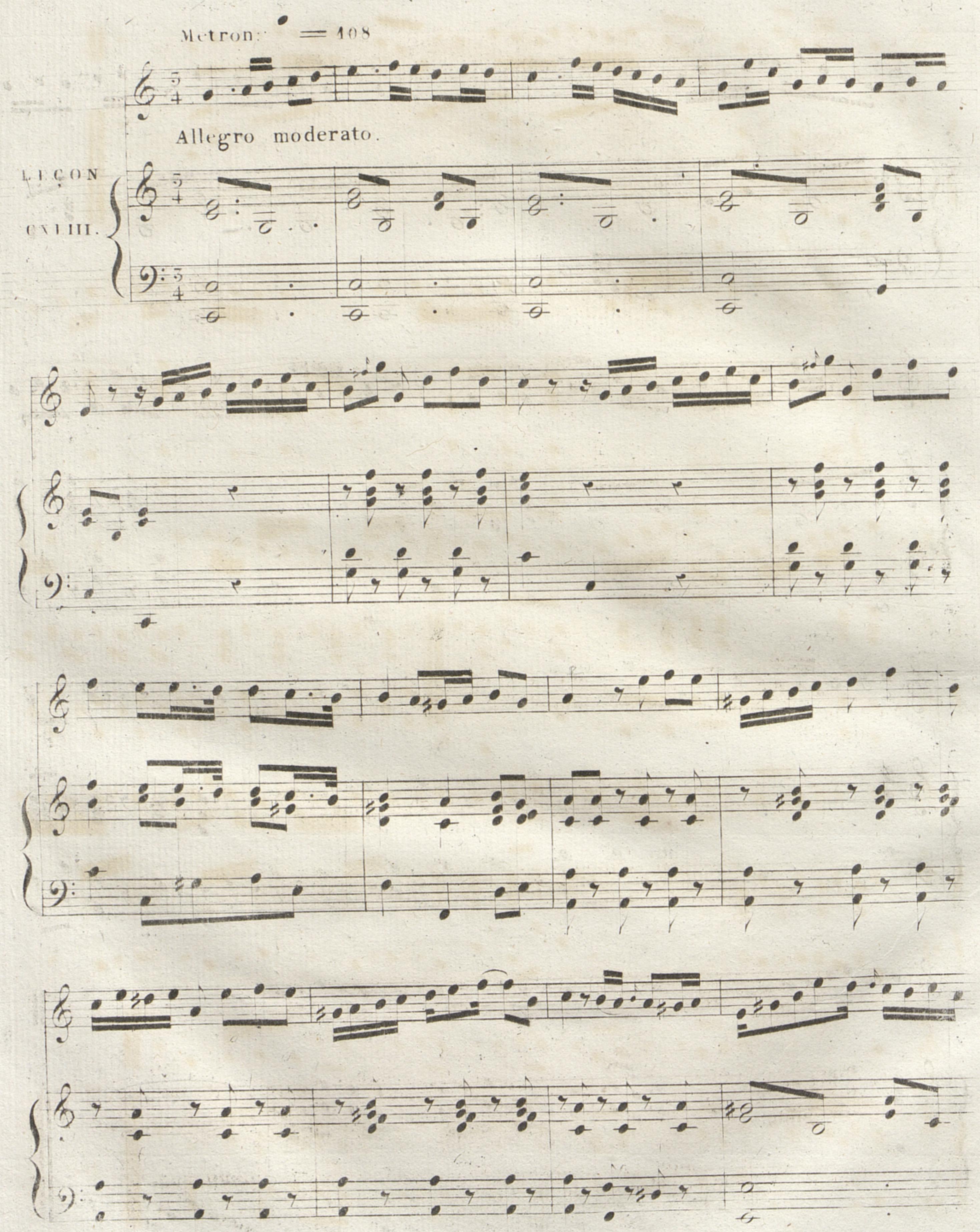

Metron: ♩ = 92.
And.te maestoso.
LEÇON
CXXXIX.
F
F

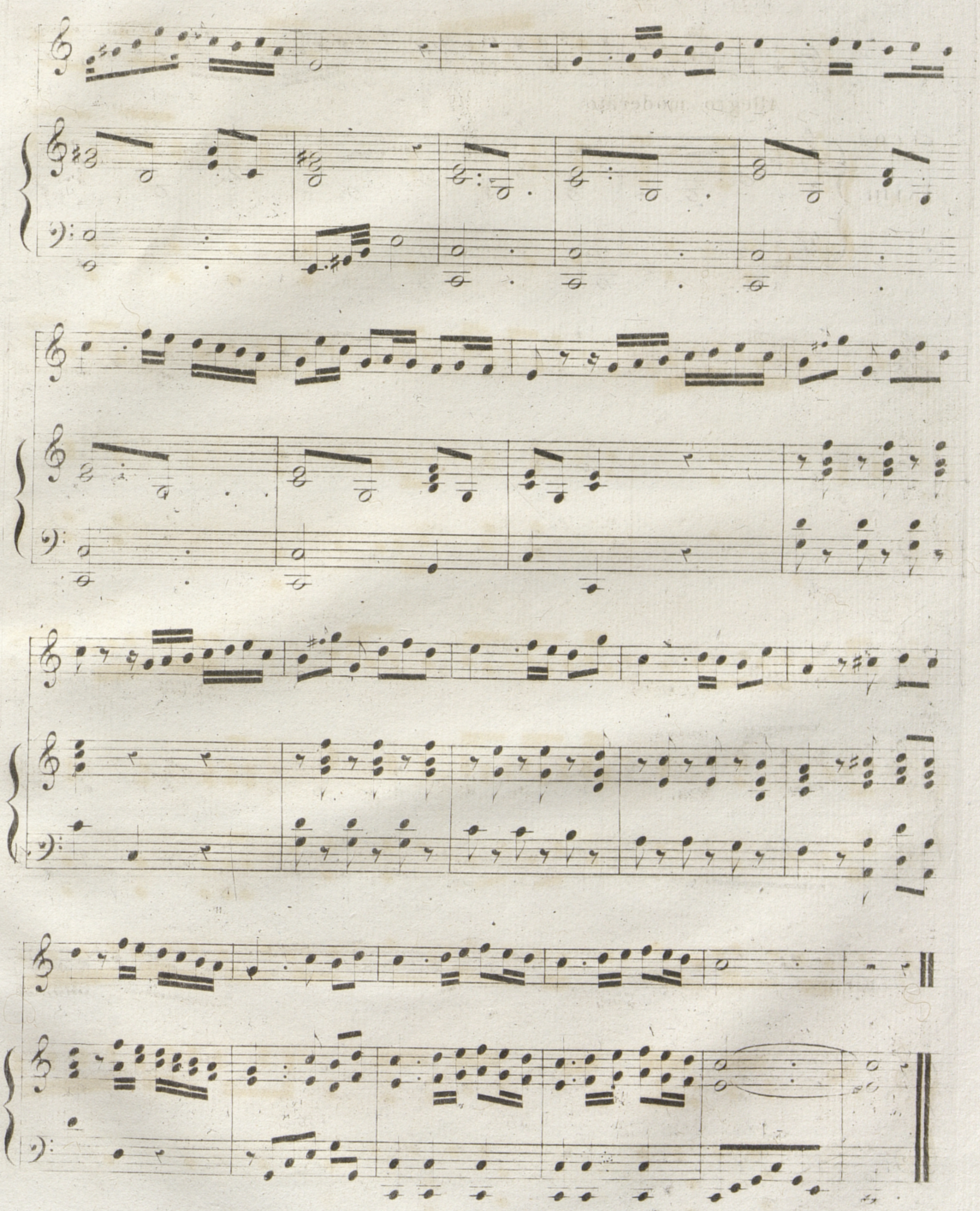

Metron: = 104.
Con moto.
LECON
CXL.

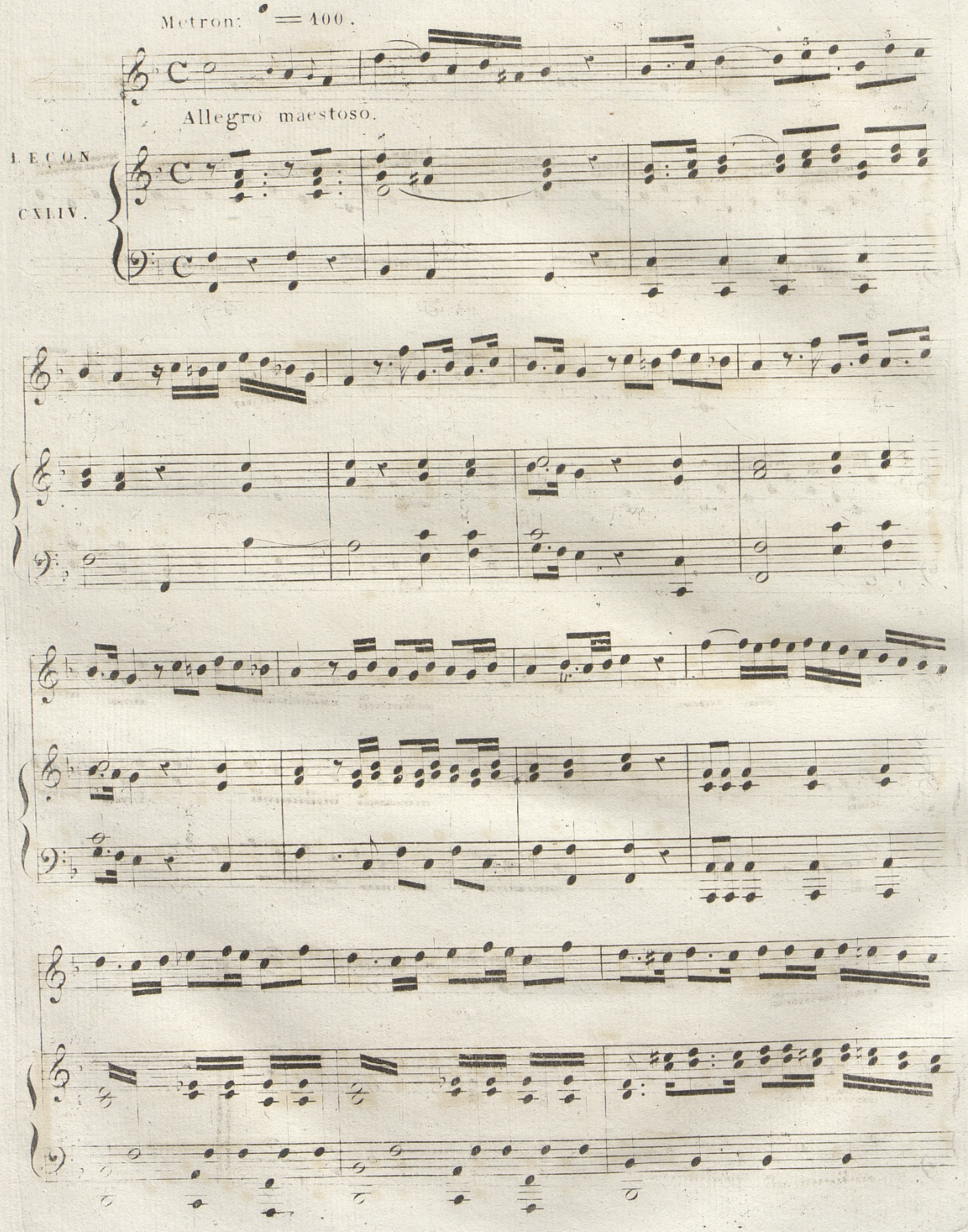


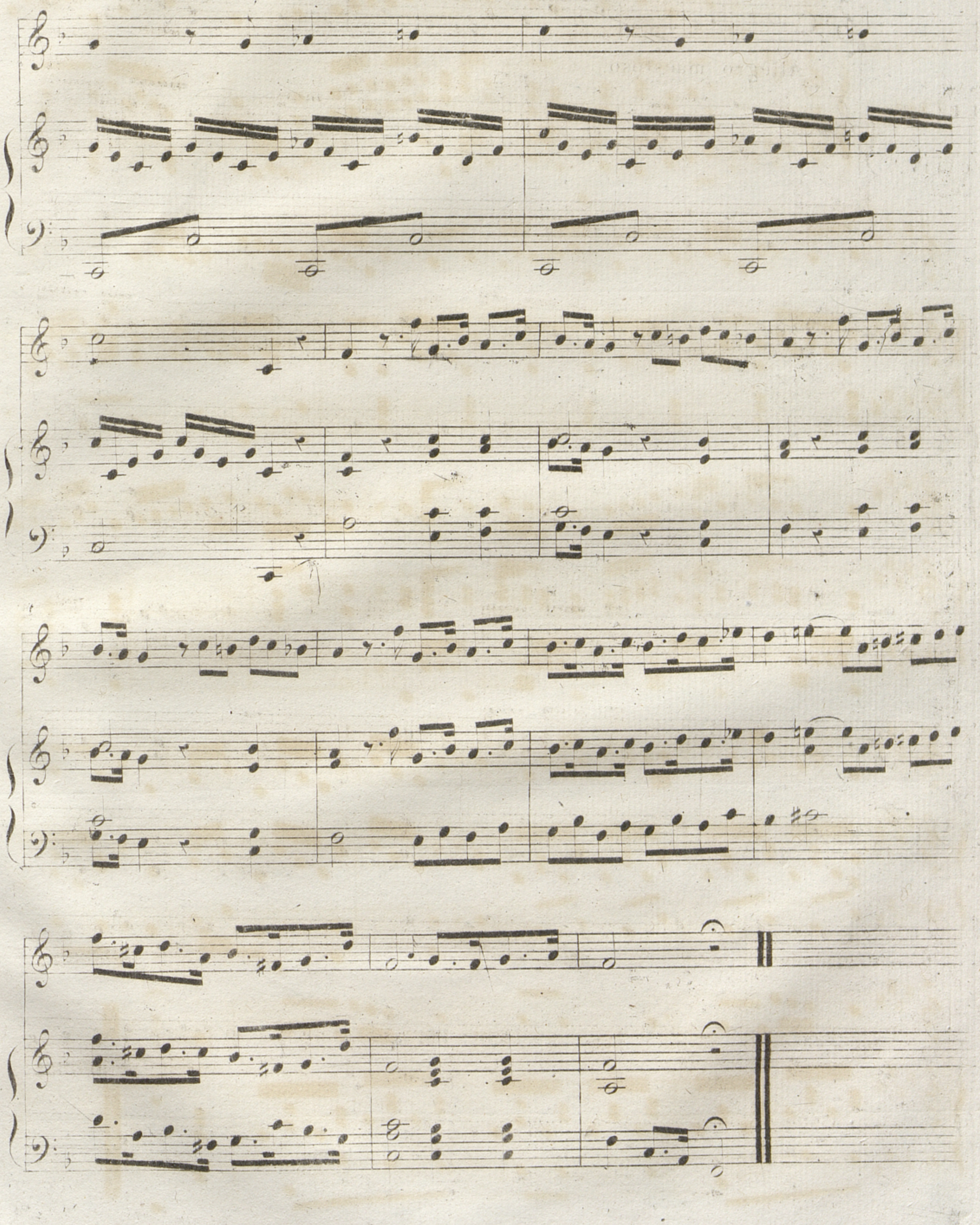
Metron. ♩ = 100
All.o non tanto.
LEÇON
CXLI

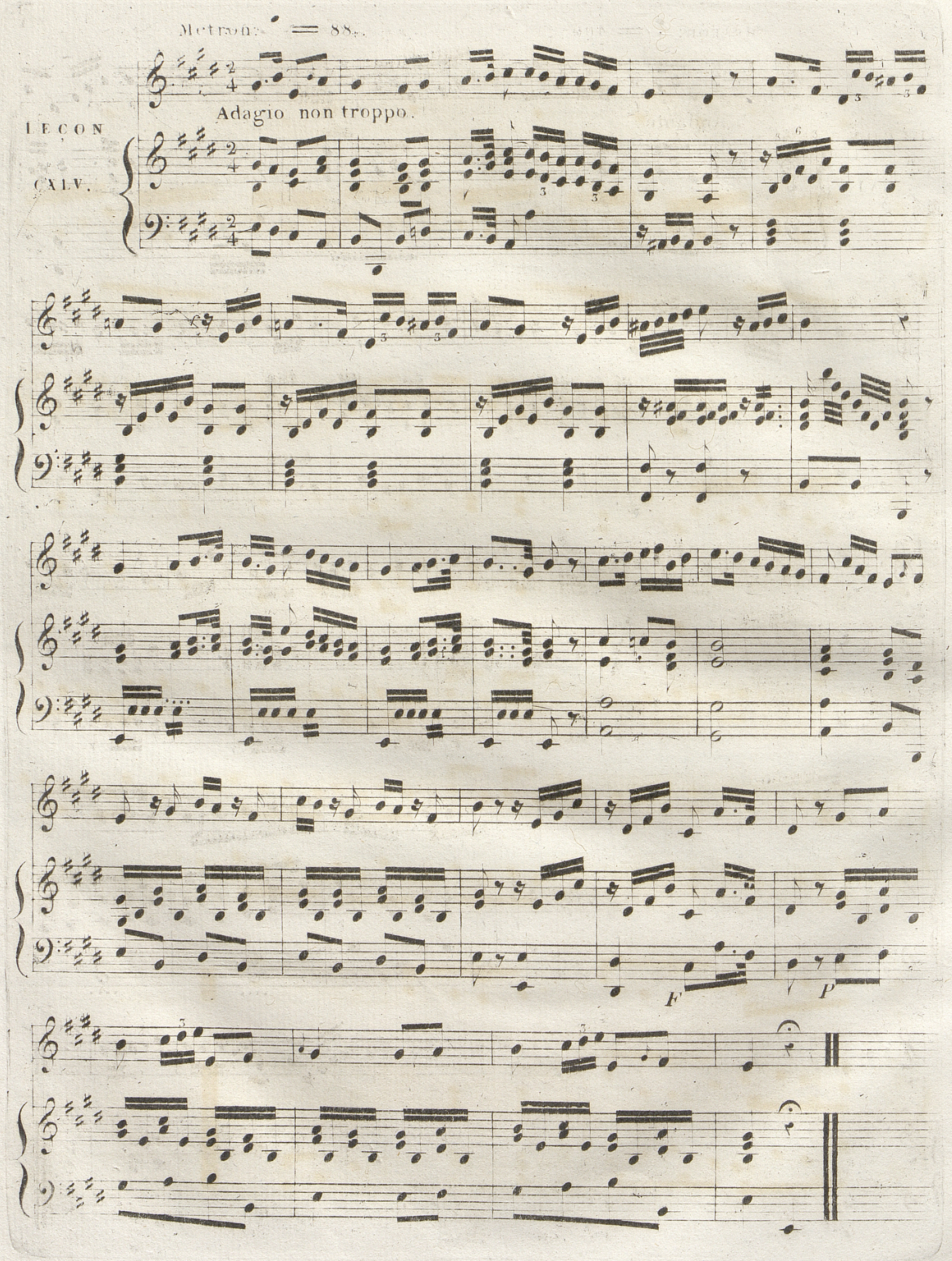

Metron: ♩ = 112.
And.te con moto.
LEÇON
CXLII.
P P
D.C.
D.C.

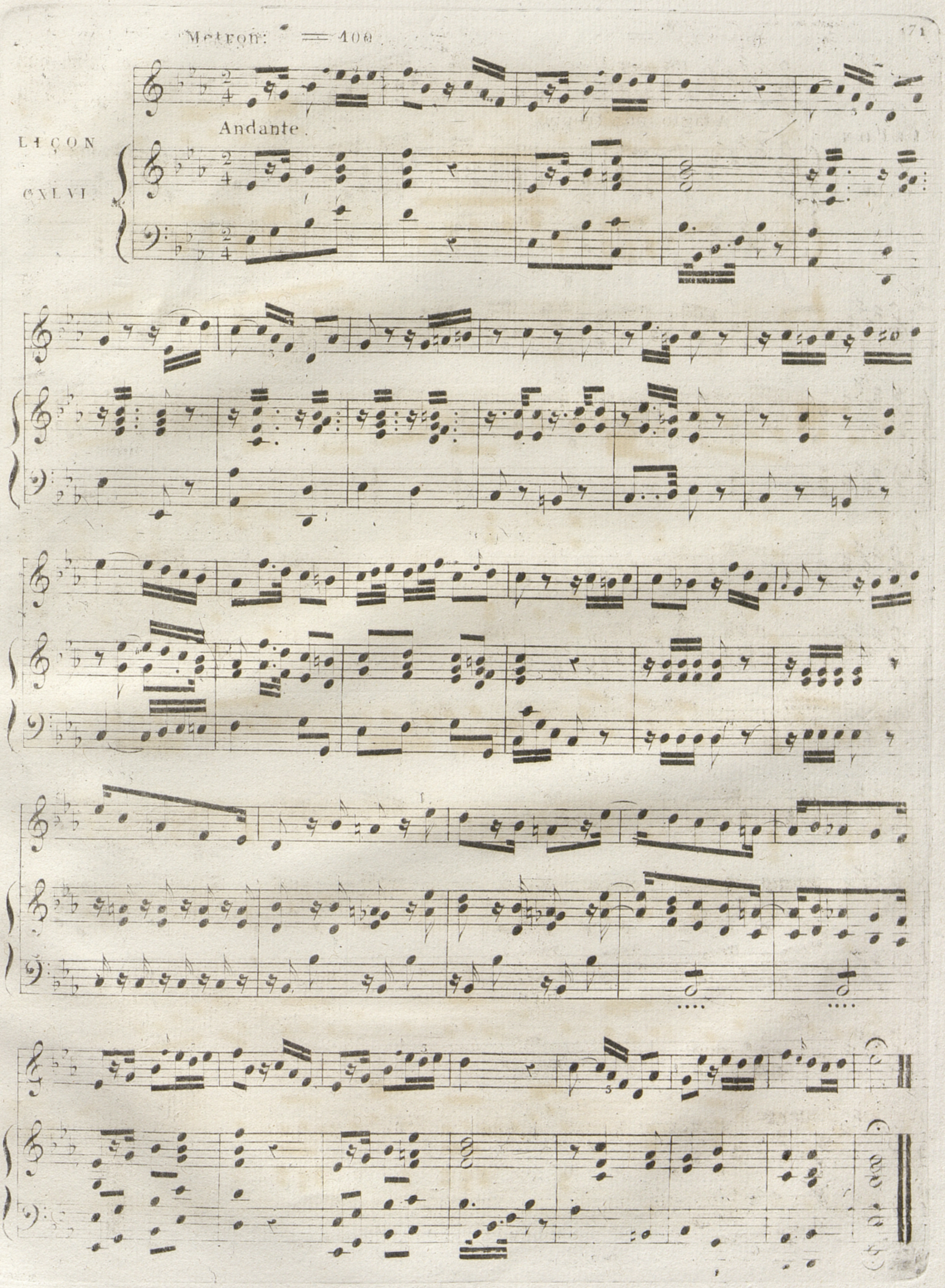

Metron: = 108
Allegro moderato.
LEÇON
CXLIII.

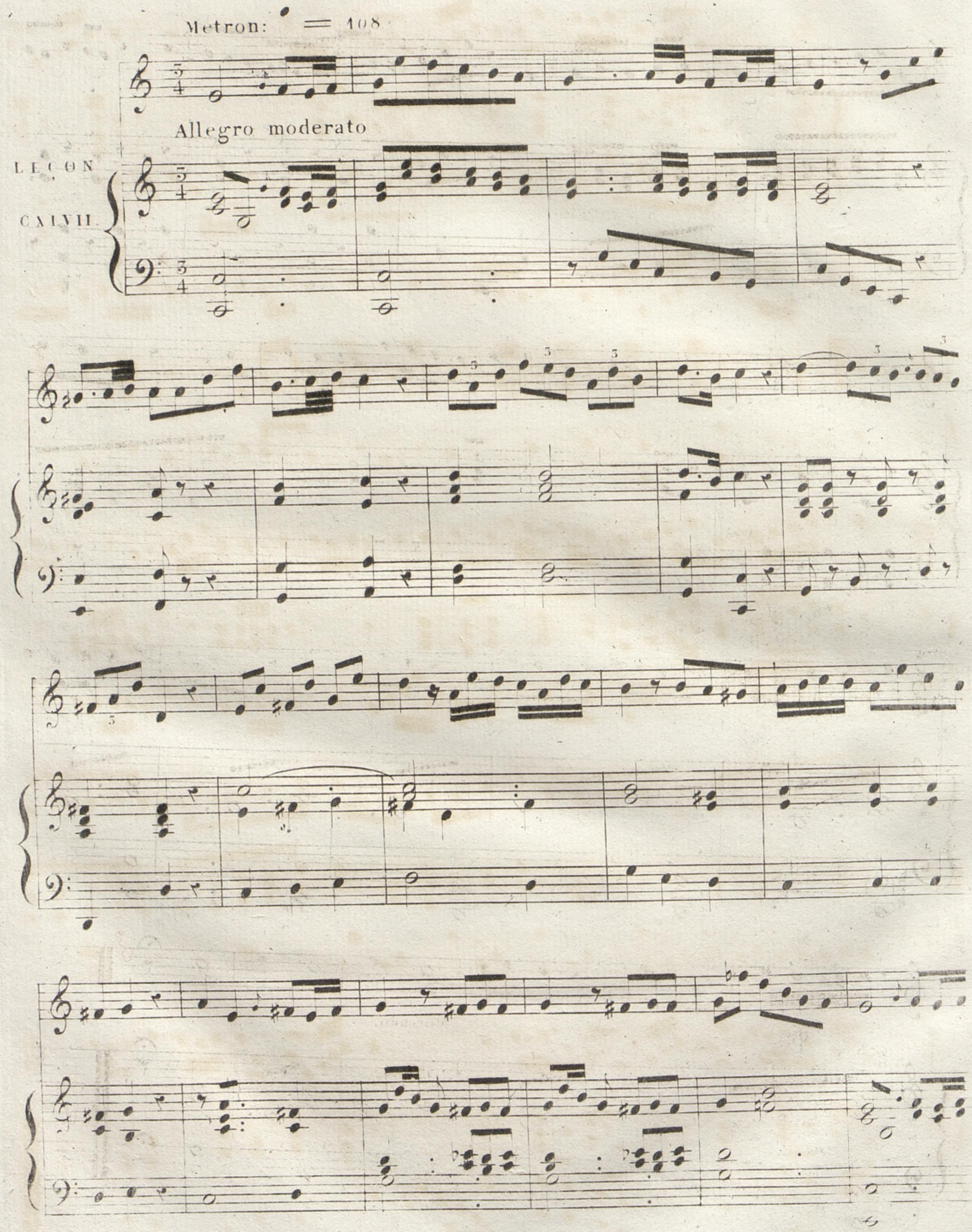


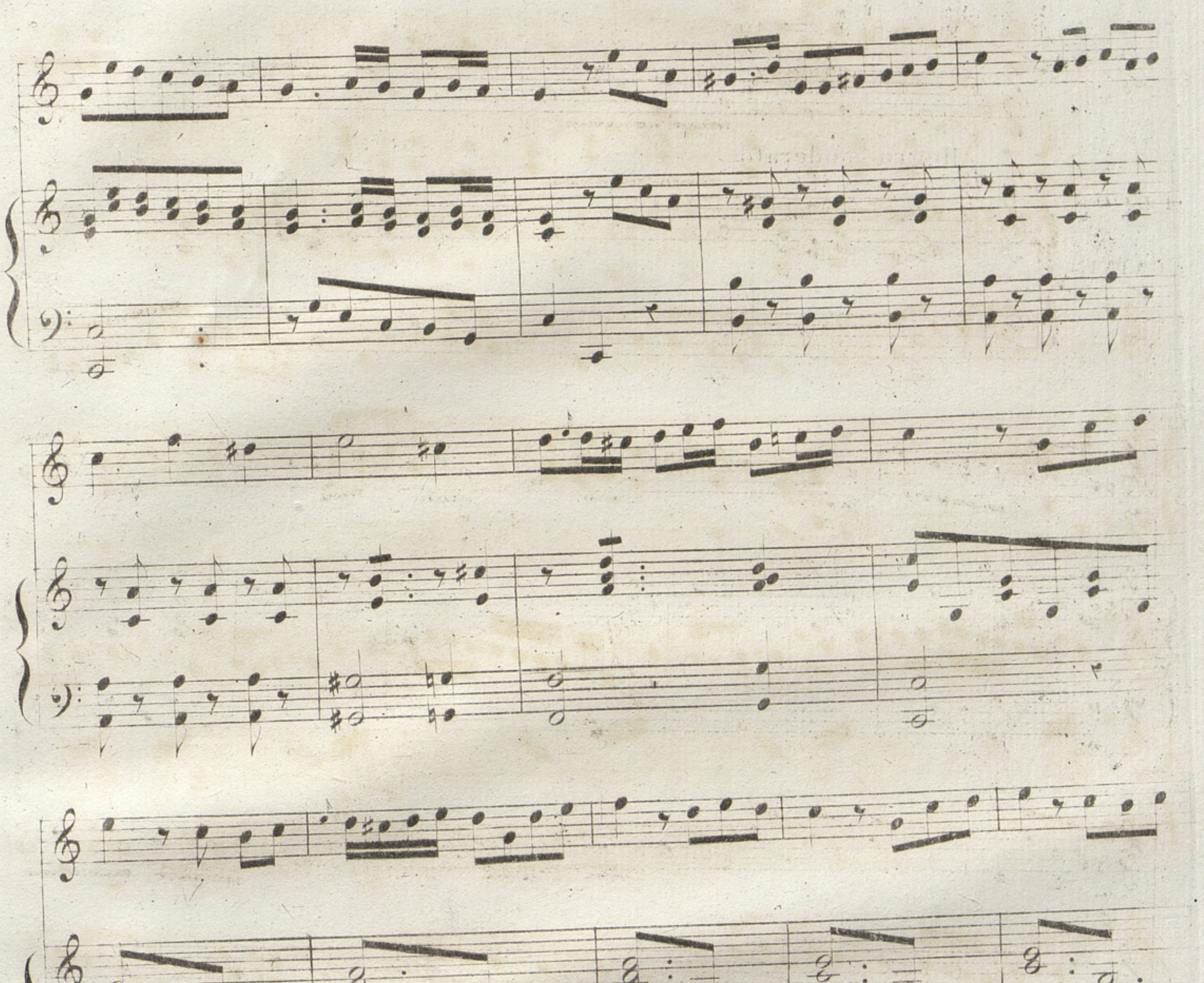

Metron: 𝅗𝅥 = 100.
Allegro maestoso.
LEÇON
CXLIV.



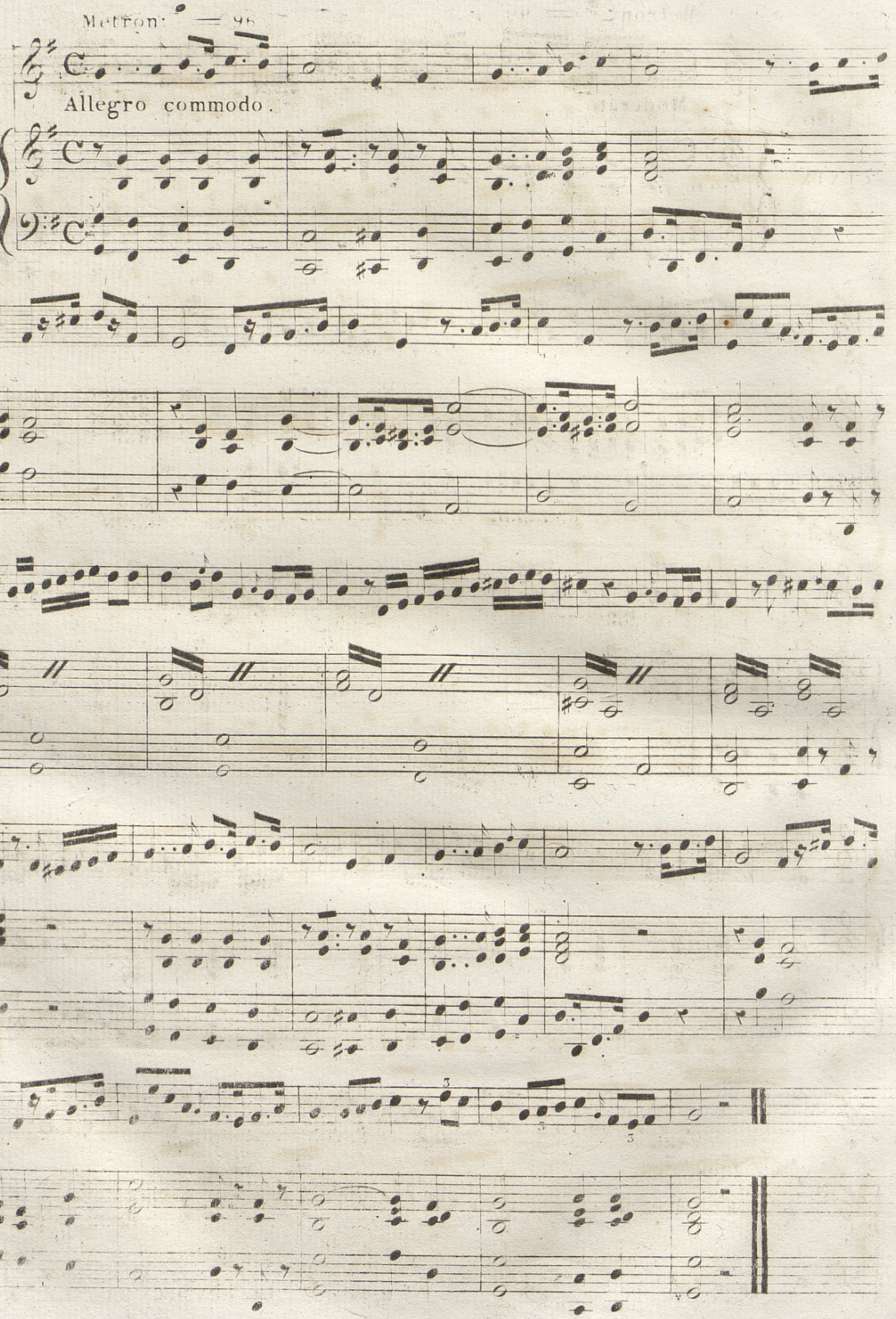

LECON
CALV.
Adagio non troppo.
F
P


Metron: = 100
Andante.
LEÇON
CXLVI

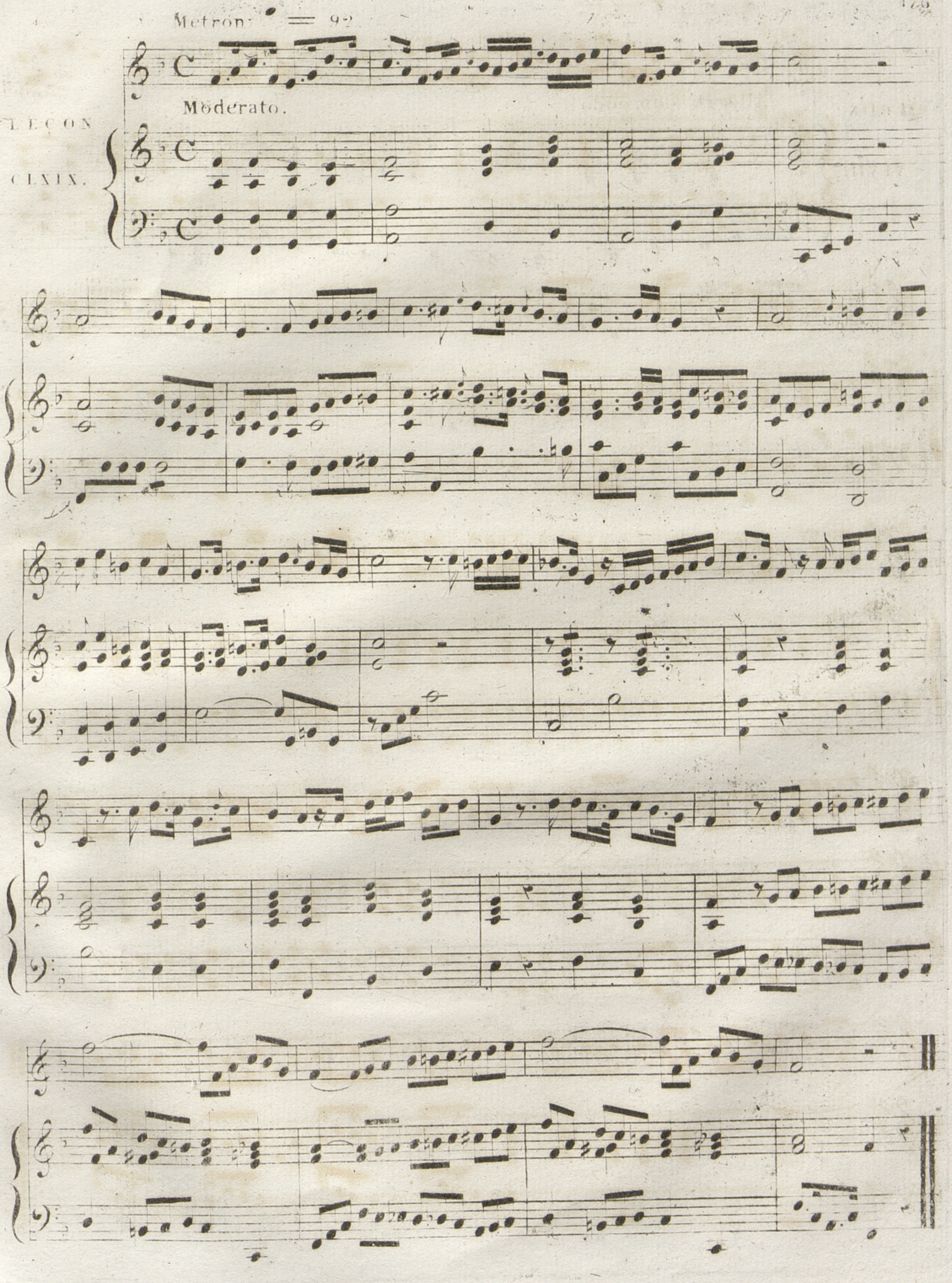

Metron: ♩ = 108
Allegro moderato
LEÇON
CXLVII

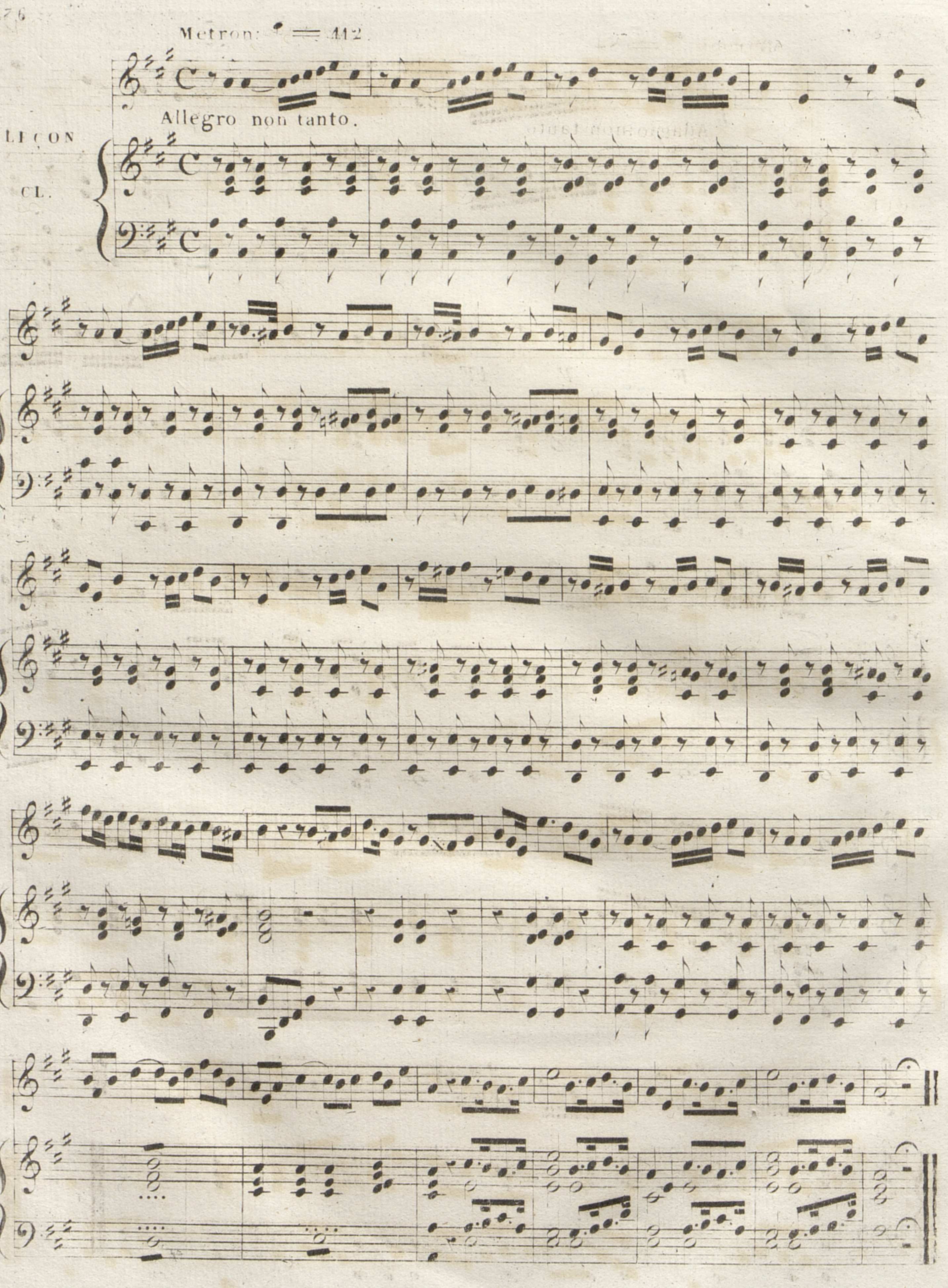

Morendo.

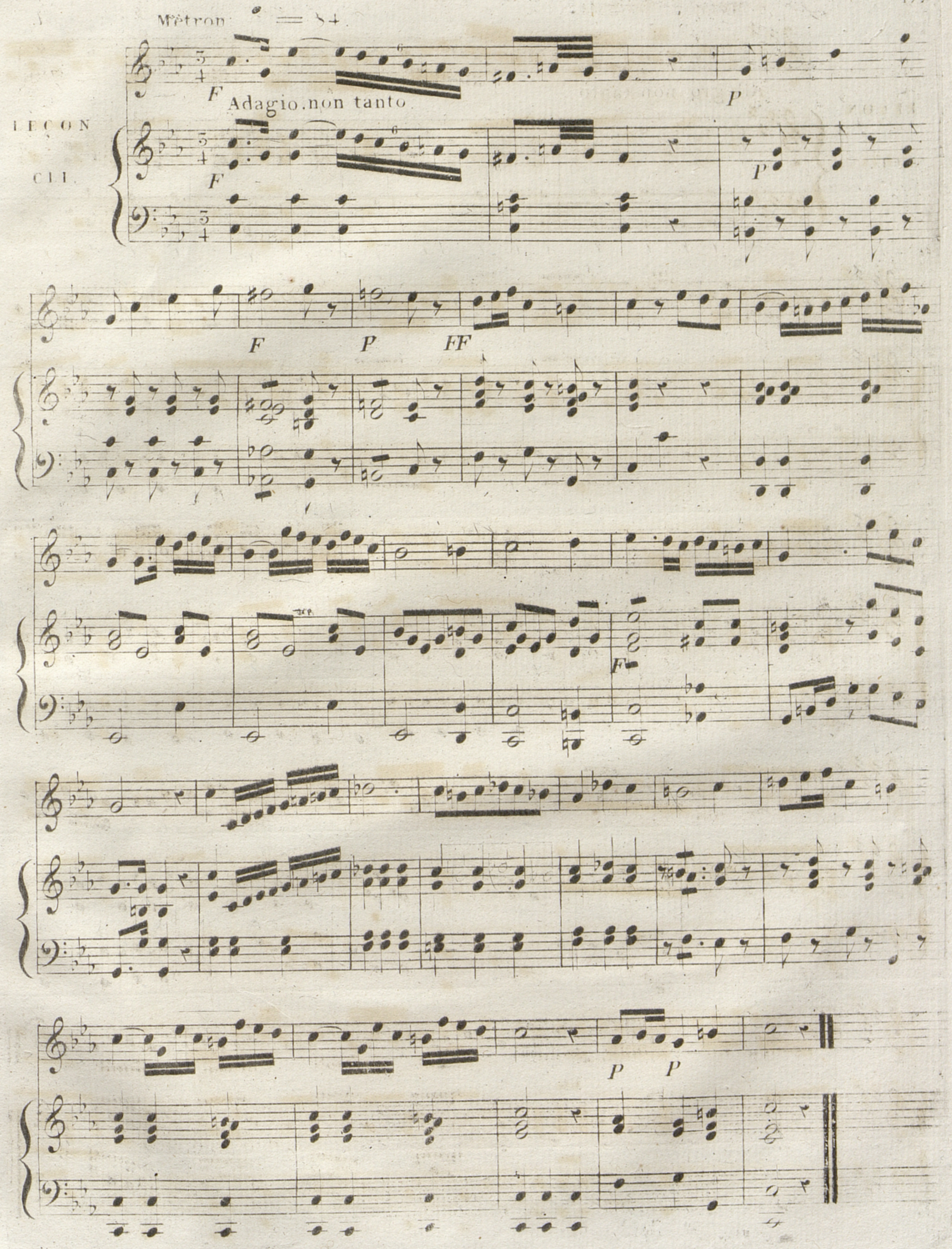
LEÇON CXLVIII.

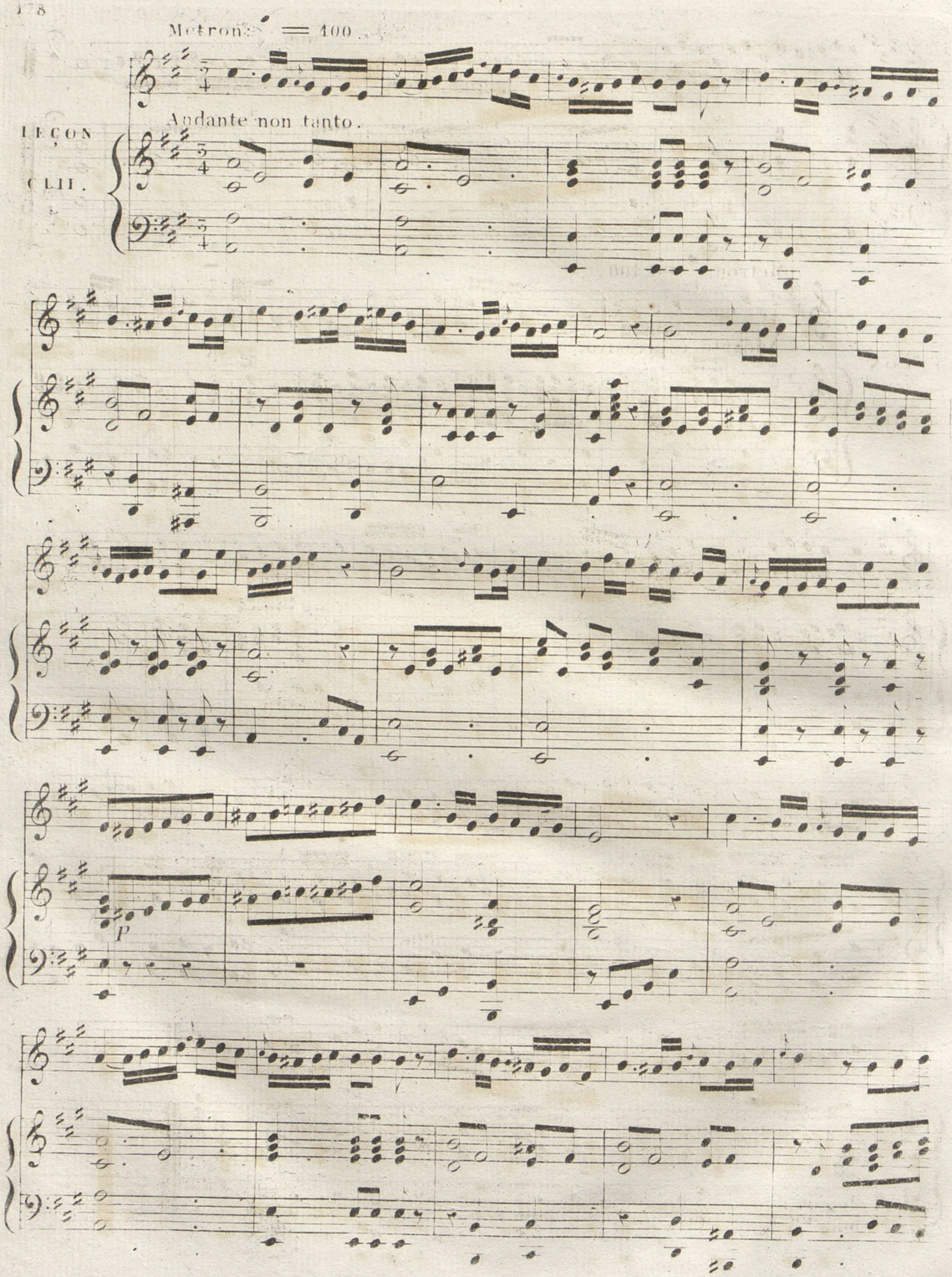


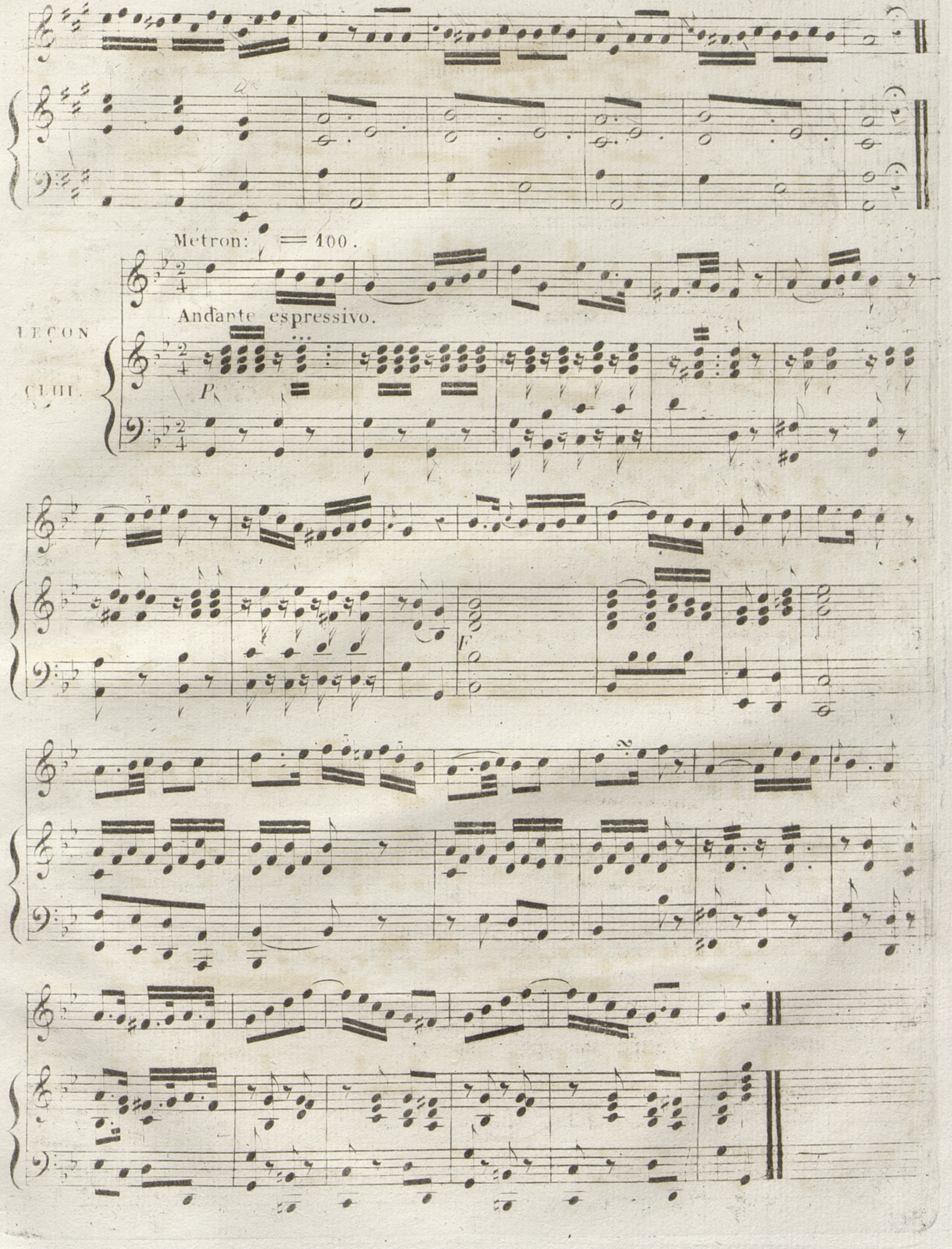
LEÇON CLXIX.

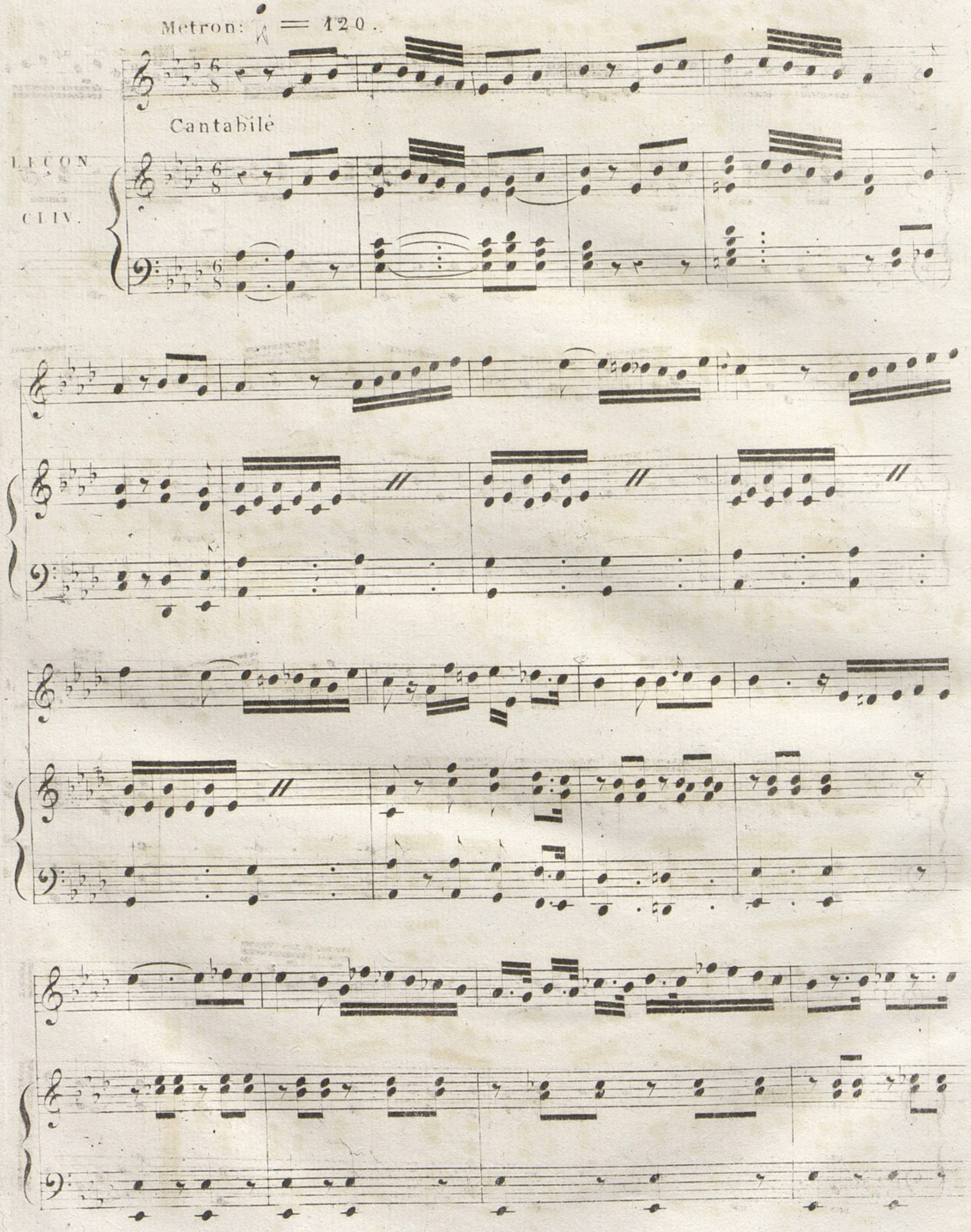


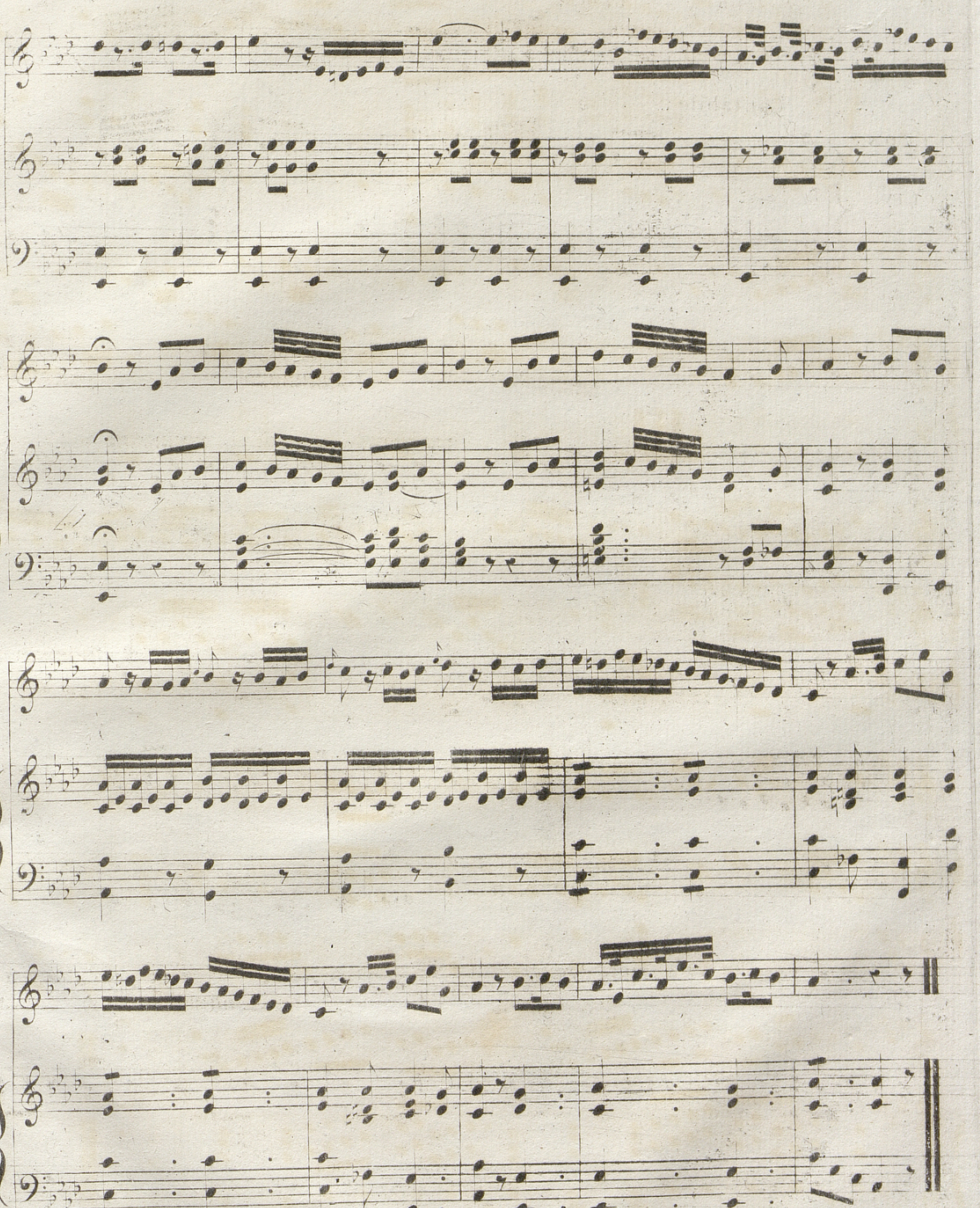

Metron: ♩ = 112
Allegro non tanto.
LEÇON
CL.


Mètron
= 84
Adagio.non tanto
LEÇON
CII.

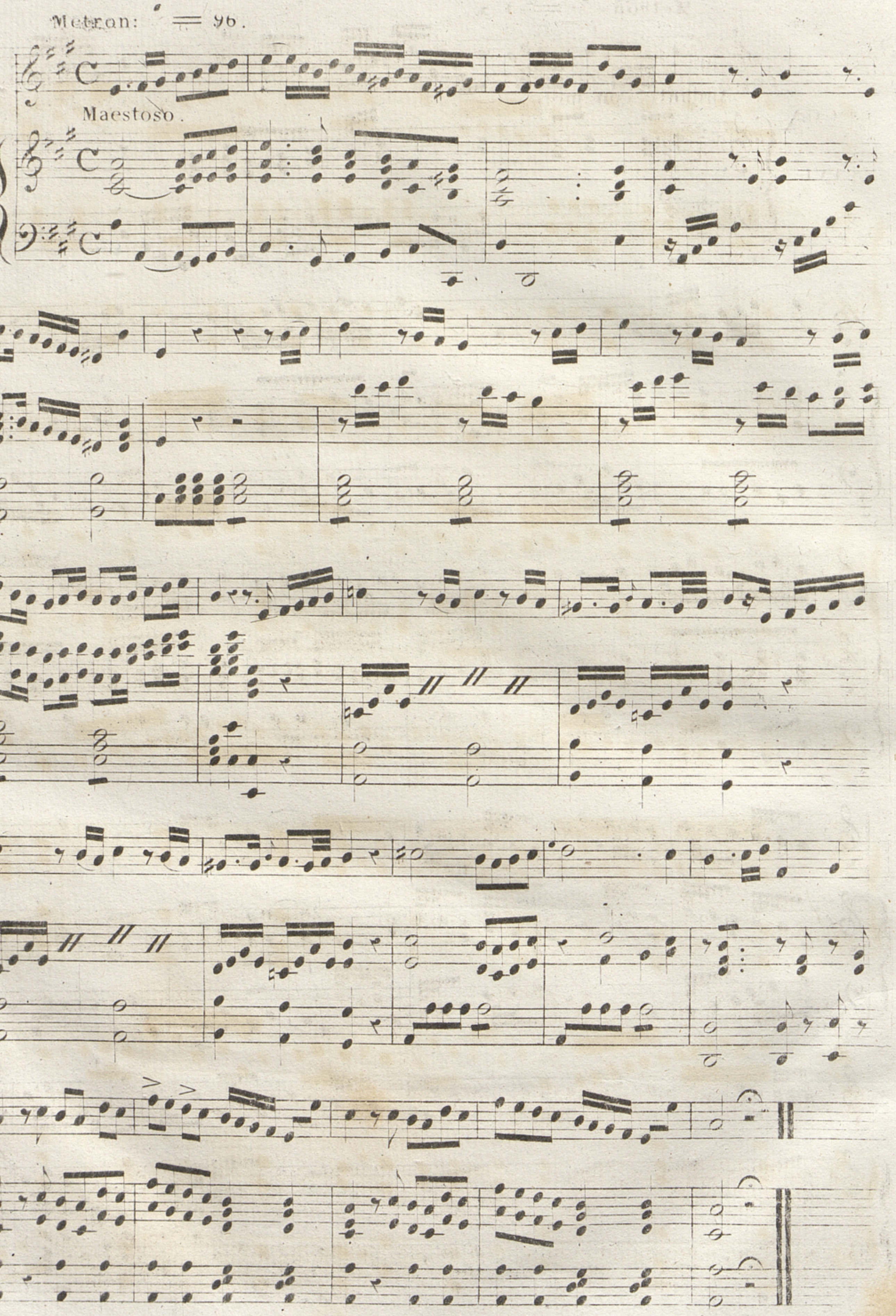

Metron: ♩ = 100.
Andante non tanto.
LEÇON CLII.
p

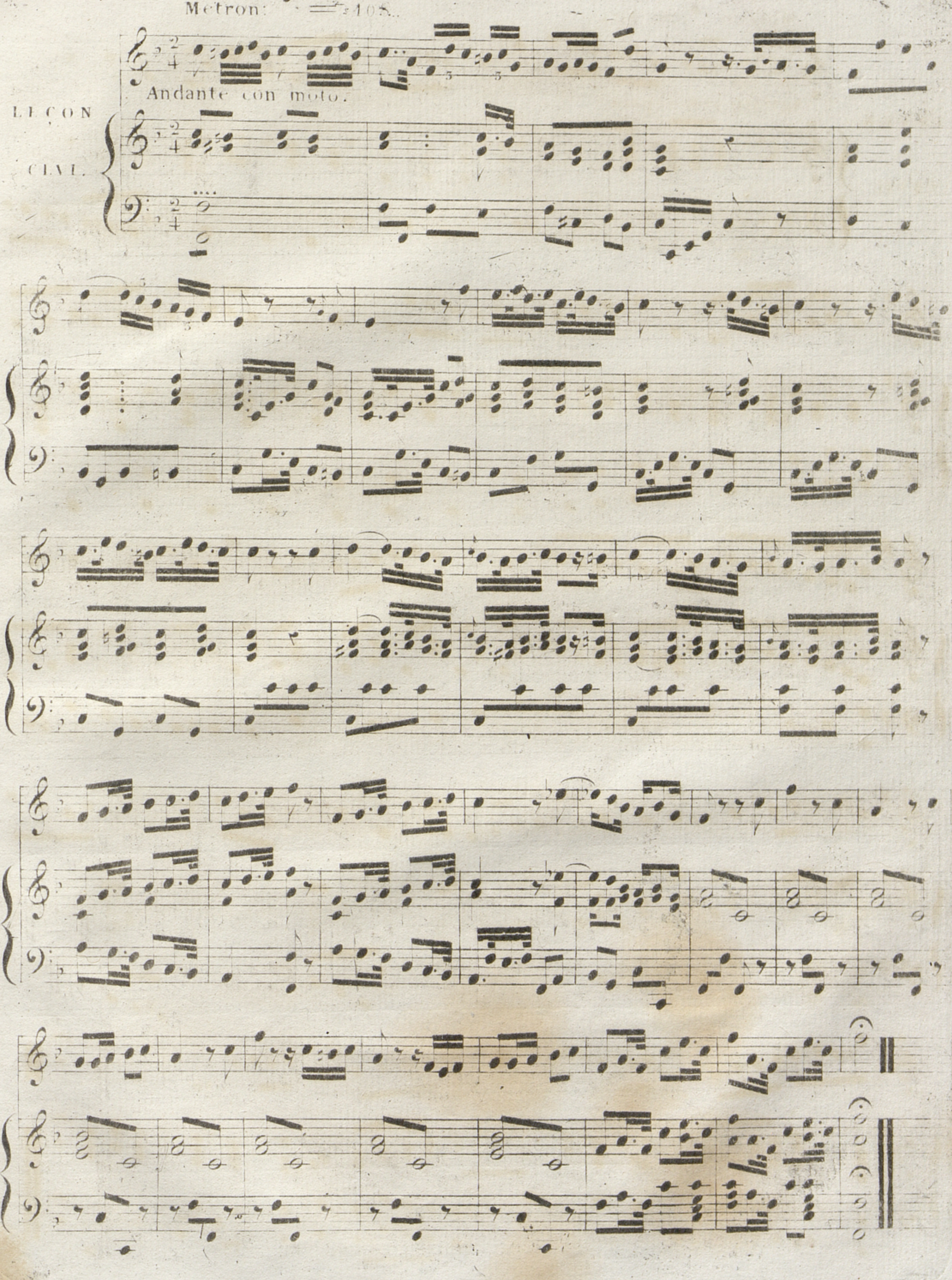

Métron: ♩ = 100.
LEÇON
CLIII.
Andante espressivo.
P
F

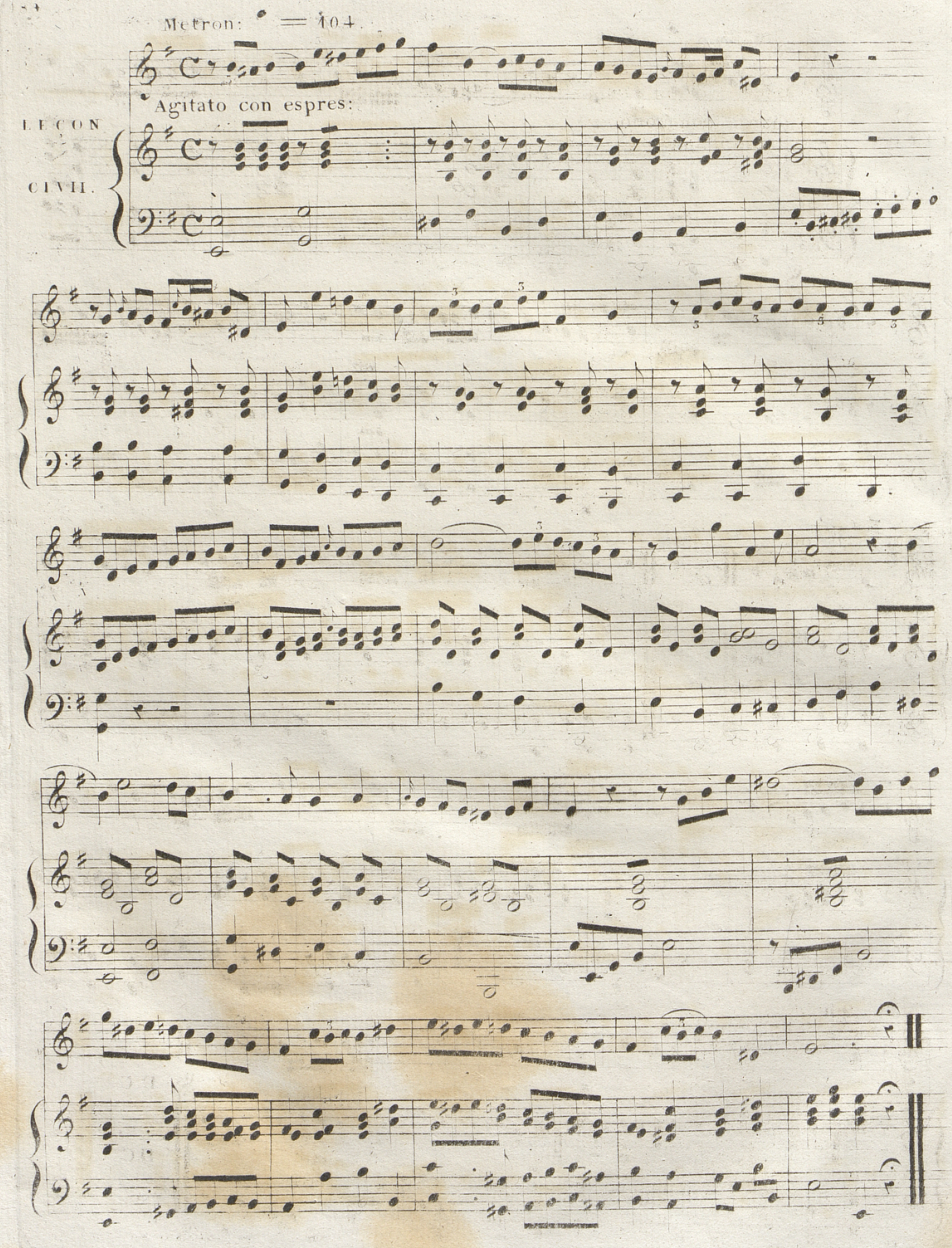

Metron: ♪ = 120.
Cantabilé
LEÇON
CLIV.

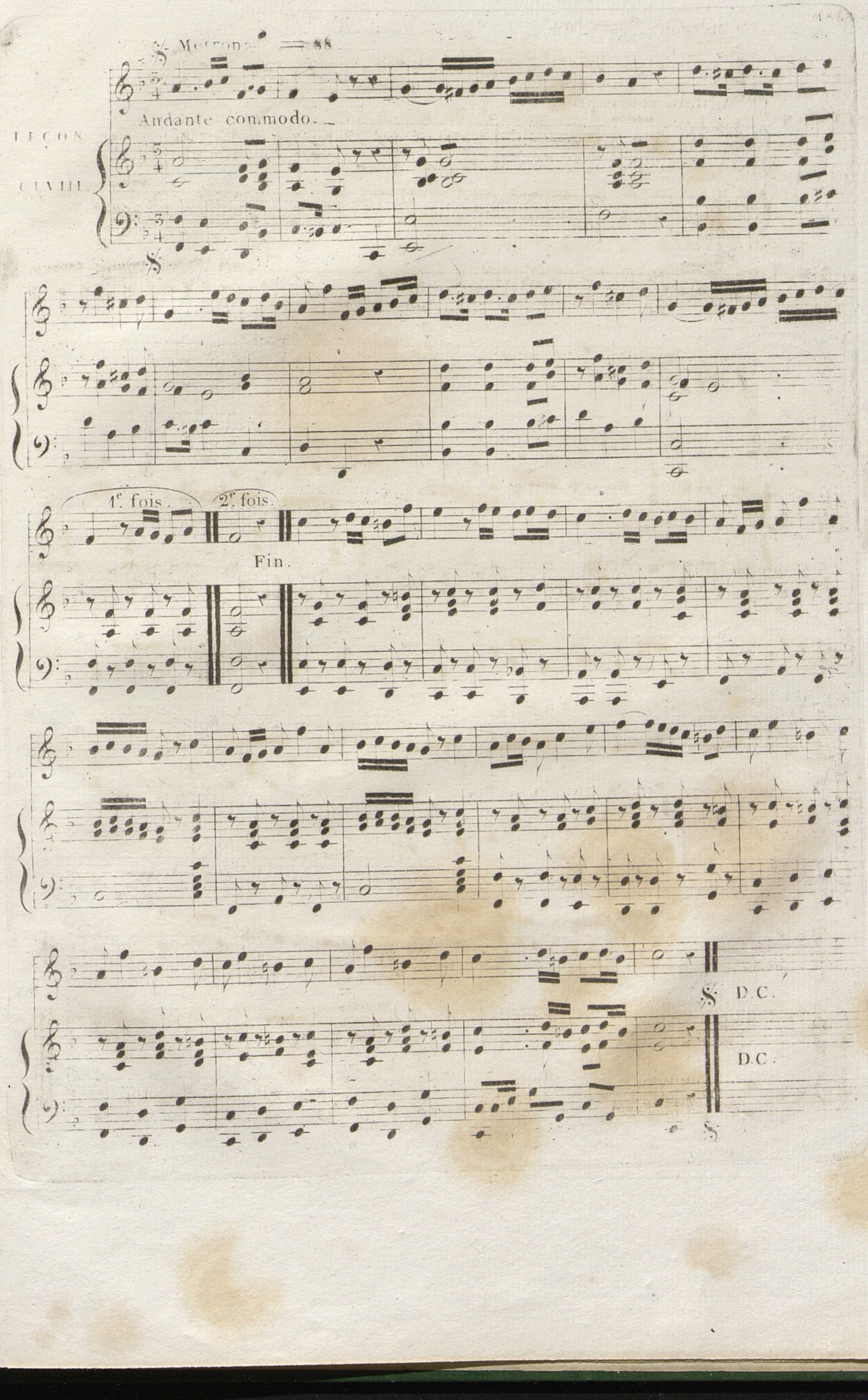


LEÇON CIV.




Metron: ♩ = 108
Andante con moto.
LEÇON
CLAV.
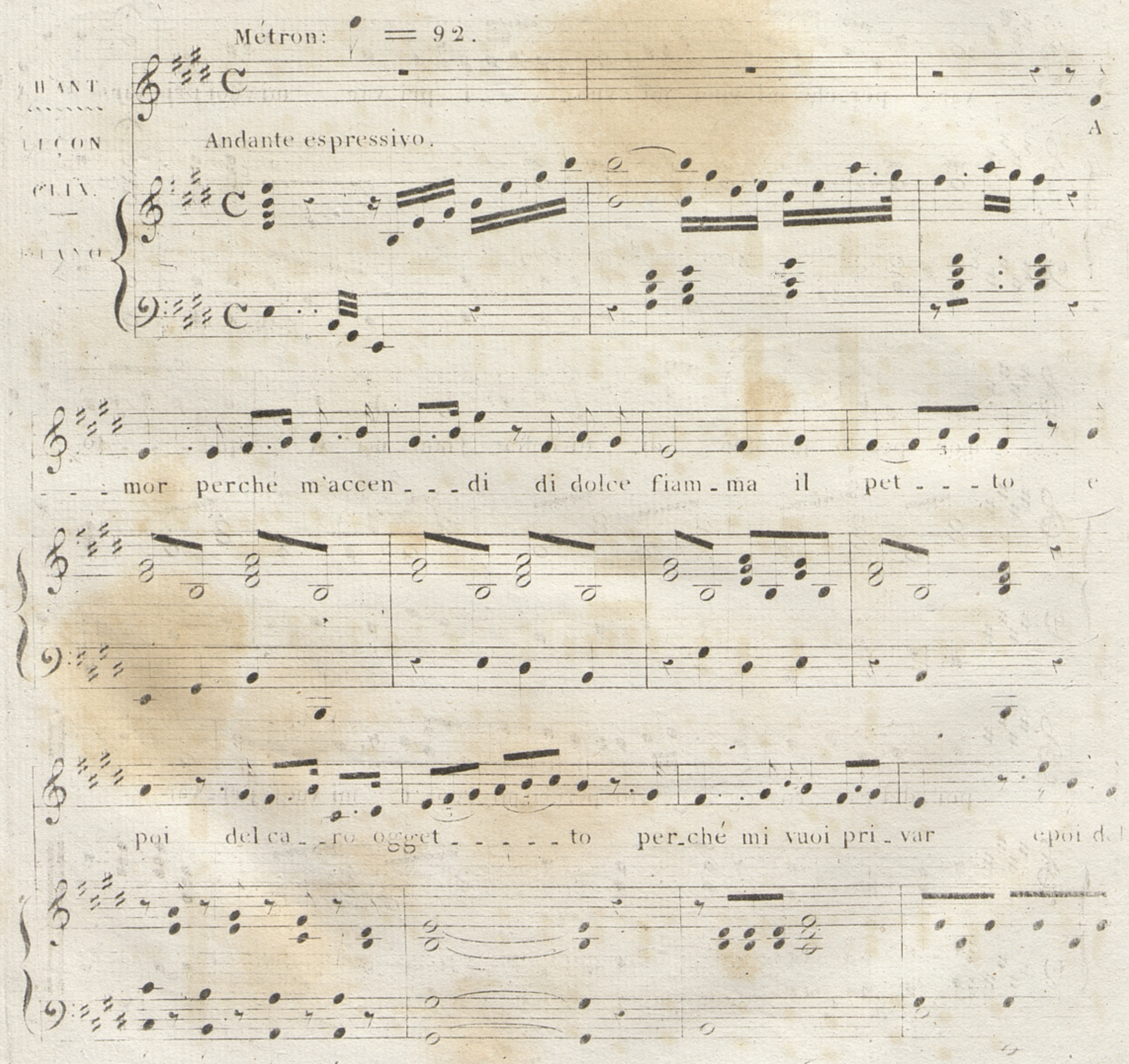

Metron: = 104.
Agitato con espres:
LEÇON
CVIII.

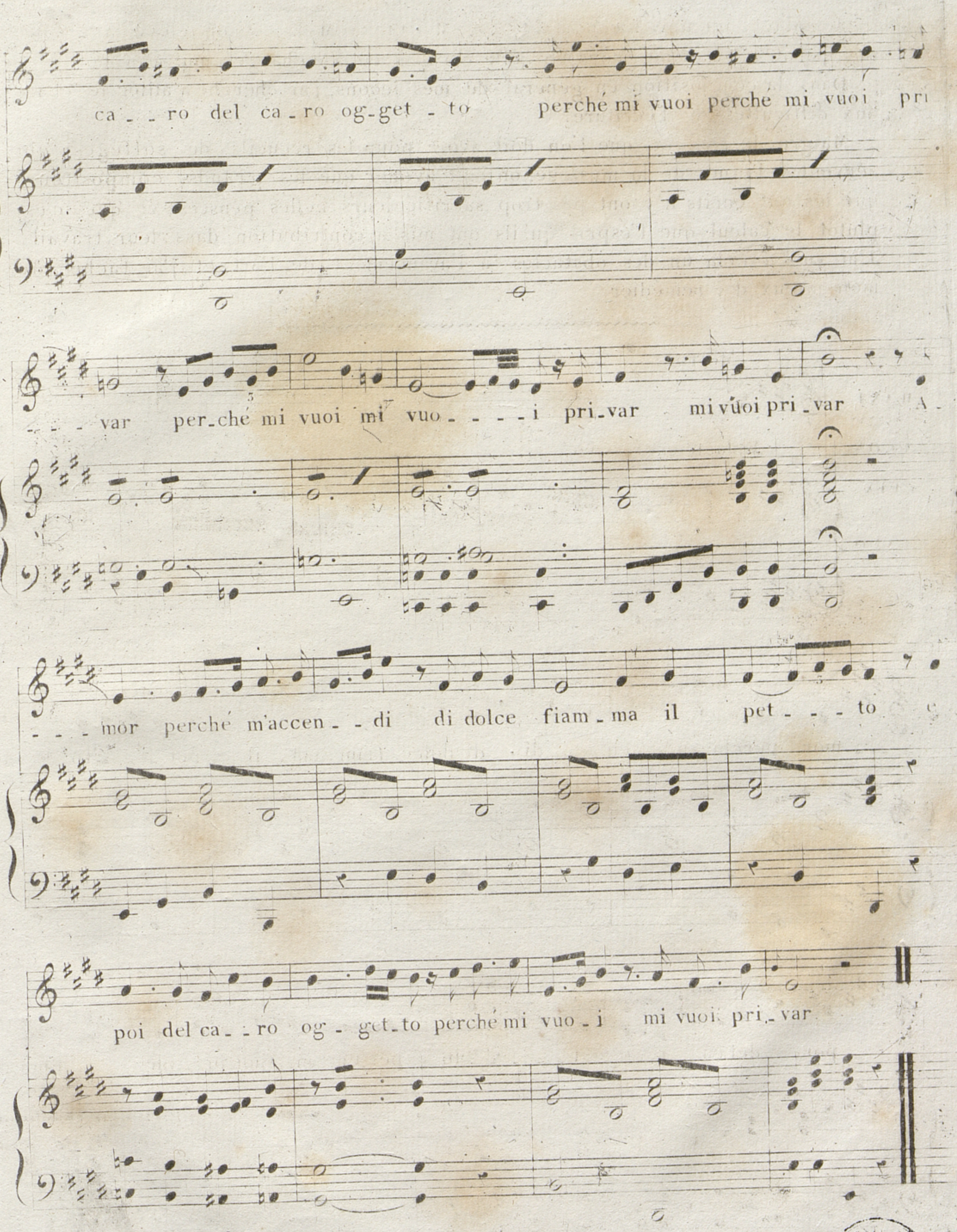

Metron. = 88
Andante commodo.
LEÇON
CLVIII
1e fois
2e fois
Fin.
D.C.
D.C.

Je place ici une leçon à laquelle Mlle ELISA M. . . . . mon élève a adapté des paroles Italiennes connues: elle n'a pas eu à y changer une seule note.

Dans la composition en général de mes leçons, j'ai cherché à allier le chant aux difficultés de l'écriture.

Malgré le respect que l'on doit avoir pour les recueils de solfèges qui servent à l'étude de la musique, on doit avouer que les grands compositeurs qui les ont écrits n'y ont pas trop sacrifié leurs belles pensées, et que c'est plutôt le calcul que l'esprit qu'ils ont mis à contribution dans leur travail. J'ai vu en cela un des obstacles à l'avancement de l'art, et j'ai taché de mon mieux d'y remédier.




ca_-ro del ca_ro og-get_-to perché mi vuoi perché mi vuoi pri
_-_var per_ché mi vuoi mi vuo_-_-_-i pri_var mi vuoi pri_var A
_-_-mor perché m'accen_-_di di dolce fiam_ma il pet_-_-_-to e
poi del ca_-ro og_-get_to perché mi vuo_i mi vuoi pri_var